تنمية الوعي بالتراث.!

يلفت الانتباه في أثناء تصفُّح أعدادٍ سابقة من (**جذور**)، اشتغال عددٍ من الباحثين على محورين منهجيَّيْن؛ أولهما: معالجة قضايا التراث بطريقةٍ لا تتعدَّى، في أعلى ما تصبو إليه، التعريف بحياة شاعرٍ، وسرد مجموعة انطباعات عن شعره؛ أو الوقوف على مآخذ في التحقيق؛ أو نشر نصٌ تراثيّ جديد. وآخرهما: استخدام أدبيَّات منهجيَّة معاصرة في القراءة وتحليل الخطاب، ومحاولة تطبيقها على مسائل نظريَّة في التراث، وتوهم - في كثير من الأحيان - بالقراءة الجديدة، التي تتوسَّل بمصطلحاتٍ نقديَّة وفلسفيَّة جديدة، وتحرم حول قضايا ما عادت، في خير أحوالها، محلّ تساول أو نظر، خاصَّةٌ أنَّ عدداً من تلك المقالات تعيد إلى أذهاننا مصطلحات البلاغة المدرسيَّة التي تصلح للتطبيق على أيّ نصّ، مع فارق سطحيّ، وهو أنَّنا استبدلنا بالمصطلح القديم مصطلحاً حديثاً.

كانت (**جذور**) - كما أُريدَ لها - تصبو إلى أنْ تكون حقلاً رافداً للدوريَّات المعنيَّة بالتراث، لا بالتكرار تجارب سابقة؛ ولكن برغبتها في البحث عن هامش للاختلاف عمَّا علق بأذهان النَّاس من أنَّ التراث لا يرتبط بسوى الحديث عن حياة شاعر وشعره، أو

تلمُّس مشكلات النقد الجديد والثقافة الجديدة في التراث، وعلى ذلك النَّحو الذي يربط التناص بالسرقات الشعريَّة، أو يقرأ في عبدالقاهر الجرجانيّ مشكلات أثارها سوسير أو تشومسكي! وتغيب، في كلتا القراءتين، الطاقات الروحيَّة للتراث، ولايلبث أن يتحوَّل دور (**جذور**) إلى حيلة أرقامٍ مكرَّرة لقضايا انفضّ عنها غبارها منذ ردح من الزمان.

لا بأس! فلنقرأ التراث قراءة جديدة، ولنبحث في قضايا تتصل بالتحقيق. ولكن ألا يمكن أن نُوْسِعَ بعض مظاهر تراثنا جسّاً ولمساً، دون أن نشغل أنفسنا، ونشغلَ القارئَ العزيز بقراءات ساخنة في قضايا باردة؟ ثمَّ ألا يمكن أن نخرج بقضايا تحقيق التراث ونشره عن الحدود والرسوم التي طوقناه بها، إلى وعيٍ جديد؟ إنَّني أكتب هذه الأسطر، وفي البال مساحات شاسعة تتصل بنشر التراث وتحقيقه، لعلّ من أبرزها أدبيَّات الكتابة في الثقافة العربيَّة، وأساليب التأليف، وما يدور في فلكه من مسائل التهميش والتقميش، وتسويد النصوص وتبييضها، إلى آخر تلك المشكلات التي تجلِّي التراث من داخله، وفق سياقاته الثقافيَّة التي تزيد وعينا به، وتجعل حضوره فينا أمراً لازماً، دون أن نوارب التراث بطرح مشكلات ثقافة أخرى عليه، أو أن تكون قراءتنا له، في أحسن أحوالها، تعليقاً على ما حدث!

هذه بعض تجليَّات (**جذور**) التي في البال، وهذا بعض ما آمن به عددٌ من كتَّابها: أنْ تنمِّي الوعي بالتراث، وأن تبحث عن مجاهل جديدة في منحنيات تراثٍ لضمَّا يزلْ قابلاً لمزيدٍ من المناجزة.

حسين بافقيه

الأمن النفسي(*)

محمد موسى الشريف

* محاضرة ألقيت في النادي الأدبي الثقافي بجـدة، بتاريخ 1423/8/7هـ، الموافق 2002/10/13م.

في البداية أشكر أعضاء النادي الأدبي على إتاحتهم لي هذه الفرصة ممثلاً في رئيسه الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين على إتاحته لي هذه الفرصة، وأشكر أستاذنا الذي قدم فهو أستاذنا وأستاذ الكثير منا من الأساتذة من جامعة الملك عبدالعزيز وهو معروف، وأشكر الحضور الكرام الذين تجشموا مشاق الحضور إلى هذا المكان وأسأل الله تعالى أن يوفقني وإياهم لما يحبه ويرضاه.

أما موضوع المحاضرة (الأمن النفسي) فالأحداث العالمية تدور وتحيط بنا إحاطة السوار بالمعصم وكل يوم نسمع من الأنباء ما يمكن أن يقلقنا وأن يزعجنا. هذه ناحية، والناحية الأخرى الحياة التي يعيشها المرء وخوفه على نفسه، خوفه على مستقبله، خوفه على وظيفته، خوفه على عياله وأهله، خوفه على ماله وعلى تجارته، كل هذه الأمور قد تعصف بالمرء عصفاً وقد تدمره تدميراً ينجو منها بأمن نفسي عظيم يسكبه الله تعالى في نفسه ويثبته في قلبه فيعيش آمناً مطمئناً، الأحداث من حوله تعصف بالناس، وهو آمن مطمئن لا يكاد يلتفت إليها ولا يكاد يتأثر بها إلا إيجاباً، كما ينبغي أن يتأثر المؤمن. والأمن النفسي هبة من الله تعالى جليلة ونعمة عظيمة من أنعم عليه بها فقد فاز فوزاً عظيماً، وهي مراد لكثير من علماء الاجتماع والفكر والتربية ومراكز الدراسات الاجتماعية والتربوية والأبحاث على مستوى

العالم، إذ ليس من دولة إلا وتطمح أن تثبت مواطنيها وتلقي فيهم هذا الأمن النفسي المنشود.

هذا الأمن النفسي معروف وليس ذلك لأحد في الأرض اليوم على وجه من الكمال إلا للمسلم، إذ أن غير المسلم يتخبط تخبطاً عظيماً في هذا الباب، لا تكاد تسعفه حضارة ولا يساعده رقي على بلوغ ما يريد أن يبلغه، والشاهد عى ذلك الدول الإسكندنافية فهي أرقى أو من أرقى أمم الأرض اليوم في سلم الحضارة المادية المجردة مع ذلك أيها الأحباب فهم أكثر أهل الأرض نسبة انتحار، وعندهم آلاف من العيادات النفسية ويعيشون في قلق واكتئاب لا مبرر له مادياً، ليس هناك مبرر مادي لذلك القلق إلا ما يعيشونه من انعدام في الناحية الروحانية وانقطاع للصلة بالله تبارك وتعالى هذا المبرر يكاد يكون ظاهراً واضحاً، بل يكاد يكون عندي وحيداً لهذه الظاهرة الفريدة التي يعيشها أولئك، وقس على ذلك كثير من شعوب الأرض اليوم الذين يطمحون أن يصلوا إلى الأمن النفسي وليسوا بواجديه وليسوا بواصلين إليه أبداً مادامت صلتهم بالله مقطوعة، هذا أمر معلوم لأن ذلك نعمة من الله تعالى جليلة يلقيها الله تعالى في قلب من يشاء من عباده ولقد قال جل من قائل: **﴿الذين آمنوا ولم يلبسوا إيمانهم بظلم أولئك لهم الأمن وهم مهتدون﴾**.

ماذا أريد بالأمن النفسي؟

أريد أن يعيش المرء في حياته ثابتاً، راسخاً، بعيداً عن القلق، بعيداً عن الموجات، موجات العواصف التي تعصف بالناس اليوم من الخوف والقلق والتيئيس والإحباط، إلى آخر ذلك، أريد أن يعيش ثابتاً، راسخاً في إيمانه وإسلامه، وأريده أن يعيش منتجاً إيجابياً في حياته.

والأمن النفسي يجعل المرء يسير في هذه الحياة بخطى واثقة

ومسار يكاد يكون مرسوماً له، ذلك أن الله تبارك وتعالى معه يثبته ويرشده ويدله ويهديه.

هنالك مقومات ثماني للأمن النفسي إن توفرت للإنسان سعد وفاز، وتجتمع له إن شاء الله تعالى بقليل من الجهد والتعب، ونحتاج إلى أن نبذل شيئاً لنصل إلى ذلك المطلوب.

جمعت ثماني نقاط أسردها سرداً وأذكر شيئاً من التفصيلات حول تلك النقاط حتى لا أطيل عليكم وأعدكم إن شاء الله تعالى بالإيجاز. **أولى هذه النقاط الإيمان العميق**، أن تشعر أن الله تعالى معك، يسددك ويوفقك ويثبتك، وهذا الذي يشعر بذلك إنسان عظيم، إنسان فائز، إنسان مطمئن نفسياً، فهو يشعر بأنه موصول بالقوة العظيمة بقوة الله تبارك وتعالى وأنه معه يثبته ويهديه ويدله «من تقرب إلي شبراً تقربت إليه ذراعاً، ومن تقرب إليّ ذراعاً، تقربت إليه باعاً، ومن أتاني يمشي، أتيته هرولة»، الله أكبر، هذه معية رائعة جليلة لله تبارك وتعالى مع عبده، ويقول الله تبارك وتعالى في حديثه القدسي: «لايزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي عليها»، الله أكبر، معية رائعة جداً، يسرح الخيال في كل ما يمكن أن يسأله العبد ربه «ولئن سألني» يعني أي سؤال كان، مهما عظم، «ولئن سألني لأعطينه»، باللام والنون المشددة، ليس ذلك التأكيد والتشديد إلا لنا نحن معشر البشر الضعاف الذين نخاف ونشك ونضعف أمام موجات من العصف الذي يعصف بالناس اليوم من الخوف والتيئيس والإحباط وكل ما يمكن أن يؤثر على العبد في مسيرته في الحياة.

«ولئن استعاذني» انظر هذا الذي نحتاج اليوم، استعاذني مم يارب، من أي شيء. «ولئن استعاذني لأعيذنه»، فالإيمان العميق

يوصلك بالمولى جل جلاله، ويجعلك برابطة عظيمة معه موصولة لا تخشى شيئاً، فالله تعالى معك يثبتك، ويرشدك ويدافع عنك، ﴿**إن الله يدافع عن الذين آمنوا، إن الله لا يحب كل خوان كفور**﴾، هذه منزلة جليلة ﴿**الذين آمنوا ولم يلبسوا إيمانهم بظلم**﴾ أي لم يخلطوا إيمانهم بشرك.

كان إيمانهم صافياً ﴿**أولئك لهم الأمن وهم مهتدون**﴾ والأمن (اللام هنا للاستغراق) لتفيد دخول جميع أصناف الأمن، الأمن النفسي، الأمن البدني، الأمن المالي، كل أصناف الأمن وأنواعه تدخل تحت كلمة ﴿**أولئك لهم الأمن وهم مهتدون**﴾.

فليت قومي يفقهون هذا ويستمسكون بحبل الله تبارك وتعالى فيسبغ الله تعالى من أنواع الأمن ما يثبتهم ويرشدهم.

الأمر الثاني أيها الأحباب، التوكل على الله تبارك وتعالى وهو بحر عميق ومحاضرة منفردة. إن ما أريد منها قضية واحدة وهي أثر التوكل في تحقيق الأمن النفسي في الحياة، كيف يستطيع الإنسان المتوكل أن يكون آمناً مطمئناً، وذاك أن التوكل نعمة فريدة وهي عبادة جليلة لا يحسنها اليوم فيما أعلم وتعلمون إلا المسلمون، لا يحسنها أحد اليوم إلا نحن ولله الحمد، لكن إن حققنا هذه العبادة بالمفهوم الذي يريده الله تبارك وتعالى إذ المسلمون ليس من اليوم بل منذ قرون على طرفي نقيض في هذه العبادة الجليلة فمنهم من يأخذ بالأسباب أخذاً يؤدي به إلى أن ينسى الله تبارك وتعالى: لولا تجارتي، لولا ذكائي، لولا نشاطي، لولا اجتهادي ما بلغت ولا حصلت ما حصلته، لولا الطبيب لمات ولدي، لولا كذا لكان كذا، هذا لا يختلف عن قول قارون ﴿**إنما أوتيته على علم عندي**﴾ ونسي الله تبارك وتعالى، والمطلوب هو أن نثبت لمولانا جل جلاله الفضل وأن نأخذ بالأسباب، معادلة صعبة

لكن لابد من تحقيقها والطرف الآخر وهو قليل اليوم بل يكاد يضمحل هو الذي يترك الأسباب بالكلية ويظن أنه متوكل ومعتمد على مولاه.

أفضل شيء الطريق الوسط: ما كان عليه النبي صلى الله عليه وسلم هو أن نأخذ بالأسباب وأن نعتمد على خالق الأسباب جل جلاله فالنبي صلى الله عليه وسلم وهو المثبت المسدد المؤيد بأبي هو وأمي صلى الله عليه وسلم ظاهر يوم أحد بين درعين، أي لبس درعين في يوم أحد وهو المحروس المعصوم الذي عصمه الله تبارك وتعالى وحرسه. وفي التوكل يقول ابن عباس رضي الله عنهما: كما في البخاري وغيره، حسبنا الله ونعم الوكيل، قالها إبراهيم عليه الصلاة والسلام حين ألقي في النار وقالها محمد صلى الله عليه وسلم حين قال لهم الناس ﴿**إن الناس قد جمعوا لكم فاخشوهم فزادهم إيماناً وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل**﴾ ما هي الثمرة من ذلك التوكل ﴿**فانقلبوا بنعمة من الله وفضل لم يمسسهم سوء واتبعوا رضوان الله والله ذو فضل عظيم**﴾، الله أكبر، اليوم يجمع لنا الناس ويهددوننا ويخيفوننا، والتهديدات العالمية قد بلغت مبلغها، هنا ليس لنا إلا أن نعتصم بحبل الله وأن نتوكل عليه وأن نتذكر دوماً ﴿**الذين قال لهم الناس إن الناس قد جمعوا لكم فاخشوهم فزادهم إيماناً وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل فانقلبوا بنعمة من الله وفضل لم يمسسهم سوء**﴾، إذ كل التهديدات العالمية لا تخيف المؤمنين فهم يعتصمون بحبل من الله تعالى متين ويتجهون إلى ركن شديد وثيق بالله جل جلاله، هذه نقطة في التوكل إن عرفنا كيف نأخذ بها وكيف نعبد الله تعالى بذلك التوكل فزنا فوزاً عظيماً، وللأسف الشديد المسلمون فرطوا في هذه العبادة الجليلة وتواكلوا ولم يتوكلوا لذلك لما دخل المستغرب العالمي وجد الطريق مفتوحاً أمامه ليأخذ بلاد الإسلام ووجد الناس متواكلين موتى قبل أن يموتوا ووجدهم في التكايا والزوايا، ووجدهم أيضاً لا يكادون يحسنون مقاومة ولا يحسنون عملاً جيداً إيجابياً أمام العدو فاجتاح العدو ديار المسلمين.

الصورة اليوم رائعة وأفضل بكثير ولله الحمد والصحوة كما أشير في المقوم الثامن قد آتت أكلها أو كثيراً من أكلها بحمد الله تعالى وقوته.

الأمر الثالث أيها الأحباب أو المقوم الثالث في قضية الأمن النفسي كيف يحصل ذكر الله تبارك وتعالى، وهو بحر متلاطم الأمواج عظيم جليل وأيضاً يحتاج إلى إفراد لكني أذكر منه فقط ما كان خاصاً بقضية الأمن النفسي، كيف يتحقق لنا الأمن النفسي بمداومة ذكر الله تبارك وتعالى، هذا هو المطلوب وهذا هو الذي أريد أن أذكره وأريد أن ألتصق به فالله تبارك وتعالى يقول في الحديث القدسي الجليل الذي رواه البزار وهو حديث حسن إن شاء الله، يقول: «أنا مع عبدي ما ذكرني وتحركت بي شفتاه»، الله أكبر، «أنا مع عبدي ما ذكرني» ويقول الله تعالى في حديث صحيح أيضاً أخرجه الإمام البخاري وغيره: «من ذكرني في نفسه، ذكرته في نفسي، ومن ذكرني في ملأ - كما يحدث الآن - ذكرته في ملأ خير منه» فيهم الأنبياء والصديقون والشهداء والملائكة العظام والمقربون إلى آخره. هذا الذي يذكره الله تعالى **لا خوف عليهم ولا هم يحزنون**، إن ذكرك الله تعالى فكل المخاوف أمان، كيف السبيل إلى أن يذكرك الله، أن تذكره أنت، من ذكرني في نفسه ذكرته في نفسي، أحاديث في قضية الذكر عجيبة، في توريث الأمن النفسي سهلة، والذكر كله سهل لذلك النبي صلى الله عليه وسلم يقول: «كلمتان خفيفتان على اللسان ثقيلتان في الميزان حبيبتان إلى الرحمن، سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم»، إذاً الذكر سهل ويسير وأجره عظيم وأثره فخم وضخم، يقول النبي صلى الله عليه وسلم: «ما من عبد (وهذا حديث عجيب) يقول صباح كل يوم ومساء كل ليلة: بسم الله الذي لا يضر مع اسمه شيء في الأرض ولا في السماء وهو السميع العليم ثلاث مرات فيضره شيء» الله

أكبر، يعني لن تكلفك شيئاً بعد دخول الفجر تقول ثلاث مرات بسم الله الذي لا يضر مع اسمه شيء، وبعد المغرب يقولها أيضاً انظر إلى هذا «شيء» نكرة في سياق النفي فتعم، لا يضره شيء أبداً، نهائياً، هذا ليس وعدي أنا أو وعد غيري بل هو ليس بوعد للرسول صلى الله عليه وسلم فقط بل هو ضمانة إلهية أجراها الله تعالى على لسان نبيه صلى الله عليه وسلم: لا يضره شيء كائناً من كان ذلك الشيء، لا في الأرض ولا في السماء وهو السميع العليم، ماذا يكلفك هذا الذكر ثلاث مرات تقوله إذا دخل وقت الفجر، وفي المساء تقوله فلا يضرك شيء أبداً، الله أكبر. هذه ضمانة جميلة أيضاً: «من قال لا إله إلا الله وحده لا شريك له له الملك وله الحمد وهو على كل شيء قدير في اليوم مائة مرة» كم تكلفك من الزمان، اثنتا عشرة دقيقة، وإن شئت أن تمد تقول لا إله إلا الله وحده لا شريك له ربع ساعة فما تكلفك شيء على الحقيقة ولكن أثرها خطير، قال: من قال ذلك «كتبت له مائة حسنة ومحيت عنه مائة سيئة وكانت له عدل عشر رقاب من بني إسماعيل»، كأن أعتق عشر رقاب، لكن ليس أي رقاب، من بني إسماعيل لنفاستها في العرب، «وكانت له حرزاً من الشيطان يومه ذلك حتى يمسي»، الشيطان ووسوسته، تيئيسه، تخويفه، إحزانه للمؤمنين، كل هذا يزول بقولك: «لا إله إلا الله وحده لا شريك له، له الملك وله الحمد وهو على كل شيء قدير»، مائة مرة، تقول على سبيل اليقين لا على سبيل التجربة، تقول وأنت واثق بوعد الله تبارك وتعالى يحفظك ويحفظ جميع مشاعرك وإحساساتك فتعيش وأنت آمن مطمئن، سعيداً في هذه الحياة تسير واثقاً مطمئناً آمناً لا يخيفك شيء، ولا يضرك شيء، أذكار مجموعة تقولها فيحصل لك هذا، ذكر الخروج من المنزل، (ذكر عجيب)، «من قال حين يخرج من بيته: بسم الله، توكلت على الله، لا حول ولا قوة إلا بالله»، أيضاً ثلاث جمل، الذي يقولها يحصل له شيء عجيب، فإن قلتها، يقال لك: «هديت وكفيت ووقيت»،

سبحان الله العظيم هُديت، فأنا أريد عندما أخرج من بيتي أن أُهدي إلى أفضل السبل وأعظم الطرق وأُكفى من المشكلات وكذا وأن يقيني الله تبارك وتعالى السوء وشياطين الإنس والجن، هذا الذي يريده كل مؤمن إذا خرج من منزله «وتنحى عنه الشيطان» ذكر خفيف جداً تقوله يحصل لك هذا إذا دخلت بيتك «بسم الله اللهم إني أسألك خير المولج وأسألك خير المخرج، بسم الله ولجنا، بسم الله خرجنا»، الشيطان يذهب ويتنحى، ويرفرف السلام على البيت، والأمن النفسي يرفرف على البيت مع زوجك، مع أولادك، انظر إلى هذا الداخل وقارن بينه وبين من يدخل صائحاً، غاضباً، مزمجراً، الشيطان يؤزه أزاً ويزجه زجاً، فمثل هذا فارق كبير في أمنه النفسي وفي طمأنينته في بيته، وطمأنينة أهله، وطمأنينة أولاده، وموضوع الذكر طويل والكلام فيه واسع جداً، لكن هناك حادثة لطيفة للذكر أحب أن أذكرها لكم: لو سمح لك أن تقابل جدك الأعلى الذي مات قبل مائتين، ثلاثمائة، أو أربعمائة سنة، قيل لك هناك فرصة لتقابله مدة دقيقتين، ثلاث دقائق، خمس دقائق، المسألة نظرية لكنها حدثت في عالم الواقع، فماذا سوف يقول لك جدك وماذا سوف تقول له؟ لا شك أنه سوف يقول لك أفضل وأحسن وأعظم ما عرفه وعلمه مما يفيدك، فهذه حدثت للنبي صلى الله عليه وسلم، في حياته الدنيا، فقد قال صلى الله عليه وسلم: «لقيت إبراهيم (وهو جده صلى الله عليه وسلم) ليلة أسري بي، فقال يا محمد صلى الله عليه وسلم: أقرئ أمتك مني السلام، وأخبرهم أن الجنة طيبة التربة، عذبة الماء، وأنها قيعان (أي أرض معدة للزراعة) وأن غراسها سبحان الله والحمد لله ولا إله إلاّ الله والله أكبر» إذاً هذه وصيته (الجد العظيم للحفيد الأعظم صلى الله عليه وسلم) بأن يضمن له بالذكر المنزلة العالية في الجنة والنبي صلى الله عليه وسلم لم يقصر في إبلاغ الوصية، بأبي هو وأمي صلى الله عليه وسلم، فقال: «أحب الكلام إلى الله أربع لا يضرك بأيهن بدأت: سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله

والله أكبر، ويقول النبي صلى الله عليه وسلم: «لأن أقول سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر، أحب إليّ مما طلعت عليه الشمس».

المقوم الرابع: وهو مهم جداً بوضعنا الحالي اليوم وهو الدعاء.

بعض الناس يقول إن الدعاء سلاح الدراويش، والدعاء ماذا يمكن أن يصنع؟ والدعاء والدعاء.

النبي صلى الله عليه وسلم يقول في الحديث الصحيح: «الدعاء سلاح المؤمن ونور السموات والأرض». الله أكبر، سلاح المؤمن، أنت في حاجة، نحن اليوم ضعاف، لابد أن نعترف بها، والمريض إذا لم يعترف بمرضه ولم يدرك أعراض المرض ولم يلحظها على نفسه فإنه يظل مريضاً طيلة حياته فلابد أن نعترف بأننا اليوم ضعاف، على صحوة اعترتنا وعلى فضل نعيشه اليوم مقارنة بالماضي لكنا مازلنا نحبو في ميدان الحضارة العالمية السياسية والاقتصادية والعسكرية والتقنية والعلمية، مازلنا نحبو في هذه القضية لابد أن نعترف بهذا، نعم هناك خير كبير، هناك فارق عظيم بين أمس واليوم، لكن فلنعترف بأننا ضعاف، النبي صلى الله عليه وسلم يقول: «الدعاء سلاح المؤمن»، أنت في حاجة إلى سلاح، سلاح تستطيع أن تدافع به عن نفسك، سلاح ترد به الهجمات العالمية عليك سواء الإعلامية وغيرها كيف نستطيع؟ الدعاء سلاح المؤمن وهو لا ينطق عن الهوى بأبي هو وأمي صلي الله عليه وسلم، إن هو إلا وحي يوحى كل كلمة يقولها مأمور أن يبلغها صلى الله عليه وسلم ولما جاءت قريش إلى عبدالله بن عمرو بن العاص وكان يكتب كل شيء عن النبي صلى الله عليه وسلم تقريباً وهو مصداق حديث أبي هريرة المشهور، قال: لا أعرف أحداً من أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم أكثر حفظاً مني إلا ما كان من عبدالله بن عمرو بن العاص فإنه كان يكتب وأنا لا أكتب (أبو هريرة

ما كان يكتب) رضي الله عنهم جميعاً، فالمهم أنه جاءت قريش فقالت له: تكتب كل شيء عن رسول الله صلى الله عليه وسلم والرسول صلى الله عليه وسلم بشر، يغضب ويرضى، فذهب وأخبر النبي صلى الله عليه وسلم فأشار إلى فمه الشريف صلى الله عليه وسلم، وقال: اكتب فالذي نفسي بيده ما خرج منه إلا حق»، في كل لحظة: في الغضب، في الرضا، في الراحة، في التعب، ما خرج منه إلا حق، فالدعاء سلاح عجيب، لذلك النبي صلى الله عليه وسلم علم هذا بالقطع وأخبر عن حال يونس عندما كان في بطن الحوت، فقال: «لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين، دعوة أخي ذو النون وهو في بطن الحوت، لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت الظالمين، ما دعى بها من عبد في شيء قط إلا استجاب الله له، فيقوم أحد الصحابة يقول يا رسول الله: أكانت ليونس خاصة، أم لنا عامة؟ قال: ألم تسمع إلى قول الله تعالى: ﴿**فنجيناه من الغم وكذلك ننجي المؤمنين**﴾، أي كذلك الإنجاء الذي أنجاه الله تعالى يونس ينجي الله تعالى المؤمنين في كل زمان ومكان لكن هذه آية تقولها ﴿**لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين**﴾ وترددها فيزيل الله تعالى عنك الهم والغم ويعينك ويثبتك ويهديك في هذه الحياة. حادثتان أو قصتان جميلتان - ألطف بهما ما أقول - الإمام ابن حجر ذكر قصة في الفتح (في فتح الباري) في تعليقه على دعاء الكرب الذي ورد في صحيح البخاري: «لا إله إلا الله العظيم الحليم، لا إله إلا الله رب العرش الكريم، لا إله إلا الله رب السموات ورب الأرض رب العرش العظيم»، هذا هو دعاء الكرب الذي ورد في صحيح البخاري، إذا كان الإنسان مكروباً يدعو به، فيقول بسنده ينقل عن أبي بكر الرازي أحد علماء المسلمين ويختلف عن أبي بكر الرازي الطبيب هناك أبو بكر الرازي الطبيب المشهور وأبو بكر الرازي عالم أيضاً مشهور، وأبو بكر الرازي كان يعيش في أوائل القرن الخامس، قال: كنت أكتب الحديث عند أبي نعيم بأصبهان، وأصبهان اليوم في

إيران، وأصبهان وأصفهان الباء والفاء تتعاقبان: فقال كنت عند أبي نعيم، وأبو نعيم الأصبهاني مشهور توفى في سنة 430هـ رحمة الله عليه إمام كبير من أئمة الحديث، والقصة لها ألف سنة تقريباً، قال كنت عنده، عند أبي نعيم الأصبهاني بأصبهان، أكتب الحديث، وفي البلد شيخ عليه مدار الفُتيا (مفتي الديار، مفتي البلد) يقال له أبو بكر بن علي، قال: فسُعي به لدى السلطان فسجنه، فرأيت النبي صلى الله عليه وسلم في المنام وبجواره جبريل وشفتاه لا تكاد تفتر عن التسبيح، (يسبح دوماً وأبداً مصداقاً لقول الله تعالى يسبحون الليل والنهار لا يفترون أي لا ينقطعون، فهذه الملائكة ألهموا التسبيح والتحميد والتكبير كما ألهمنا نحن النفس)، فقال: قل لأبي بكر بن علي يدعو بدعاء الكرب الذي في صحيح البخاري يفرج الله عنه (سبحان الله وهو في السجن، وذاك لا يدري) فقال لما أصبحت أنفذتها إليه، (أنفذ إليه) أرسل إليه بما حدث في المنام)، قال فلم يلبث إلا قليلاً حتى أخرج، رحمة الله تعالى عليهم جميعاً.

أما القصة الأخرى فقد رواها أبو عبدالله النعمان في كتابه «مصباح الظلام»، يقول: كان أحد العلويين قد سجنه المهدي العباسي (المهدي العباسي جاء بعد المنصور أبي جعفر: وكان يتعقب الزنادقة، فلعله ظن أن هذا زنديق فأخذه وسجنه، ومشهور المهدي بتعقب الزنادقة، وكانوا قد كثروا في أيام الفتوحات والكيد الذي كان يكيده أبناء البلاد المفتوحة فقام المهدي في ليلة من الليالي فزعاً ونادى صاحب شرطته وقال له: انطلق إلى (المطبق) - والمطبق هو السجن لأنه يطبق على الناس والعياذ بالله، عافانا الله وإياكم - قال: انطلق إلى المطبق وأطلِق العلوي الآن - وهذه ليست بعادتهم فعادتهم أن يطلقوا الناس في الصباح حتى يتيسر لهم وسيلة مواصلات دابة تأخذهم إلى بيوتهم - فذهب صاحب الشرطة لينفذ الأمر وقرَّب الدابة ليركبها

العلوي، قال: أسألك بالذي فرج عنك: ما الذي دعا أميرَ المؤمنين إلى إطلاقك في هذه الساعة من الليل؟ قال: أما والله إني كنت نائماً فرأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم في المنام فقال: أي بني ظلموك؟ قلت نعم يا رسول الله، قال: قم فصل ركعتين، ثم قل بعدها (هنا الشاهد يا أحبابنا في قضية الأمن النفسي وفي قضية الدعاء كي يحقق لك الأمان والاطمئنان ويحقق لك الثبات، ثبات القلوب، هذا أهم شيء، القلب إذا اهتز وضعف تعيش في الحياة بغير هدف وبغير غاية وبغير عمل إيجابي)، قال: قم فصل ركعتين وقل: (اللهم يا سامع الصوت ويا سابق الفوت (الفوت هو السبق إذا فاتك شيء فسبقك، فالله تعالى يسبق السبق نفسه) ويا سابق الفوت ويا كاسي العظام لحماً بعد الموت صَلِّ على محمد وعلى آل محمد (اللهم صلي وسلم عليه) واجعل لي من أمري فرجاً ومخرجاً فإنك تقدر ولا أقدر، وتعلم ولا أعلم، إنك أنت علام الغيوب (الله أكبر) قال: فقمت فصليت ركعتين ودعوت كما أمرني النبي صلى الله عليه وسلم، والله مازلت أردد الدعاء حتى أتيت (الله أكبر) هذا رجل في السجن مطبق عليه منعزل عن العالم الخارجي تماماً في السجون القديمة كما تعلمون، يجلس إنسان في السجن يداه مغلولتان إلى عنقه بالحديد وأوضاع صعبة جداً وظلام لا يدري ليل أو نهار في الخارج ما يعرف شيئاً ومع ذلك هناك من ينافح عنه ويدافع فإن الله يدافع عن الذين آمنوا هذه هي القضية (الدعاء مهم جداً جداً) وهو في الحقيقة سلاح للمؤمن عظيم يساعده على تجاوز نوائب الدهر ونكباته.

أما المقوم الخامس أيها الأخوة الأحباب فهو معرفة شأن القضاء والقدر، القضاء والقدر بحر عميق كما يقول الإمام علي رضي الله عنه: (بحر عميق فلا تلجه)، لا تدخل هذا البحر كي لا تغرق، إن حاولت أن تخرج بأسباب لأفعال الله تعالى تغرق لا محالة لأن عقلنا لم يخلق ولم

يهيأ لمعرفة كمال أسباب تصرفات الله تعالى في الكون، ومعرفة كمال حكمته ما يمكن، إن العقل لم يهيأ لهذا فأنت مأمور بأن تعبد الله تبارك وتعالى مؤمناً بالقضاء والقدر راضياً سعيداً بما يقدره الله لك تبارك وتعالى، فإن فعلت ذلك اطمأنت نفسك، ورضي قلبك، والقضاء والقدر شأنٌ طويل جداً أيضاً، لكن بعض القواعد تساعد في تثبيت الأمن النفسي، وأولها أيها الأحباب حديث النبي صلى الله عليه وسلم الذي في صحيح مسلم «كتب الله مقادير الخلائق قبل أن يخلق السموات والأرض بخمسين ألف سنة وكان عرشه على الماء»، أنا إذا عرفت أن ما يقدر لي في هذه الحياة قد كتب قبل خمسين ألف سنة قبل خلق السموات والأرض ماذا يحدث لي: استقرار وأمان وثبات واطمئنان؛ لأن الأمر مكتوب ومقدر وكتب في اللوح المحفوظ وقدر منذ زمن بعيد جداً فلا أملك إلا الرضى والتسليم تسليماً كاملاً، وهذا يسكب في قلبي جرعات عظيمة جداً من الأمن النفسي والرضى بقضاء الله تعالى وقدره.

هذه القاعدة الأولى: إن مقادير الخلائق قدرت منذ زمن بعيد جداً لا يعني هذا أيها الأخوة عدم العمل وعدم دفع القضاء بالقضاء كما قال عمر رضي الله عنه تعالى عندما نُبئ بالطاعون في الشام فجمع الصحابة رضي الله عنهم وقال: ما تقولون؟ فأشار بعضهم بالمكث ودخول الشام، وبعضهم أشار عليه بالرجوع، فاستخار الله تعالى وعزم على الرجوع فقال عبدالرحمن بن عوف رضي الله عنهم جميعاً: أفراراً من قدر الله يا عمر؟ قا:ل لو غيرك قالها يا عبدالرحمن، إنما نفر من قدر الله إلى قدر الله، فالمؤمن مطالب أن يعمل فهو لا يعرف ما الذي كتب عليه في اللوح المحفوظ ما تدري أنت، أنت ما تعرف، فأنت مطالب بأن تعمل وتجتهد وتفعل كل ما في وسعك ثم تترك الباقي على الله جل جلاله، إذاً هذه هي القاعدة الأولى. **القاعدة الثانية** ما أصابك

لم يكن ليخطئك وما أخطأك لم يكن ليصيبك، والأصل فيه حديث النبي صلى الله عليه وسلم لابن عباس رضي الله عنه وهو حديث صحيح، «اعلم أن ما أخطأك لم يكن ليصيبك، وما أصابك لم يكن ليخطئك»، هذا بثه النبي صلى الله عليه وسلم في صدر ابن عباس وقد توفى ابن عباس والنبي صلى الله عليه وسلم عمره ثلاثة عشر عاماً ومع ذلك وهو غلام يردفه النبي صلى الله عليه وسلم على الدابة ويعلمه قواعد عظيمة في الإيمان منها هذه القاعدة، والحديث طويل، «اعلم أن ما أخطأك لم يكن ليصيبك وما أصابك لم يكن ليخطئك»، ماذا يفيدني هذا في قضية الأمن النفسي؟ أيضاً الثبات والطمأنينة.

والقضية الثالثة المهمة يا أحبابنا جداً في قضية القضاء والقدر هي معرفة أن الله تعالى صاحب العلم الشامل والعدل الكامل أما العلم الشامل **﴿لا يعزب عنه مثقال ذرة في السموات ولا في الأرض ولا أصغر من ذلك ولا أكبر إلا في كتاب مبين، وعنده مفاتح الغيب لا يعلمها إلا هو ويعلم ما في البر والبحر وما تسقط من ورقة إلا يعلمها﴾** الله أكبر، لو أردت أن تحصي أنت شجرة في حديقة منزلك كم ورقة تسقط منها في السنة والله تعجز عجزاً عظيماً، لو أردت أن تحصي كم ورقة سقطت من شجرة واحدة في حديقة منزلك، مستحيل، وما تسقط من ورقة في غابات الدنيا هذه وأشجار الدنيا بآلاف الملايين إلا يعلمها ولا حبة في ظلمات الأرض ولا رطب ولا يابس إلا في كتاب مبين (سبحان الله العظيم)، إذاً علم شامل رائع جداً كامل يعلم كل شيء جل جلاله **مع العدل الكامل ﴿وما ربك بظلام للعبيد﴾ ﴿ولا يظلم ربك أحداً﴾ ﴿إن الله لا يظلم مثقال ذرة وإن تك حسنة يضاعفها ويؤتي من لدنه أجراً عظيماً﴾** لا يظلم أبداً ولو مثقال ذرة وصاحب العلم الشامل مثل علمه جل جلاله والعدل الكامل ينبغي أن يسلم له تسليماً، لا يُسأل عما يفعل وهم يسألون، إذاً مقامك أنت أيها العبد

أن لا تعترض على القدر وترضى رضاءً كاملاً تاماً بكل ما يقدره لك، فكل الذي يقدره عليك خير فهذه النقطة الرابعة في القضاء والقدر، كل أفعال الله خير، لذلك النبي صلى الله عليه وسلم يقول: «لبيك وسعديك» في صحيح مسلم أيضاً «والخير في يديك، والشر ليس إليك»، كيف الشر ليس إليك، نحن نرى أن هناك شراً في الدنيا، والله تعالى خالق كل شيء (خالق كل شيء ما يراه الناس خيراً وما يراه الناس شراً) فكيف النبي صلى الله عليه وسلم يقول: «والشر ليس إليك»، أي لا ينسب إليك الشر، فأفعالك كلها خير وإنما الشر بالنسبة للعبد، الآن رجل تاجر عنده تجارة وعنده أموال وعنده كذا وكذا، ما رزق إلا بولد واحد، هذا الرجل مستكبر، معتز بغناه، مترفع على مولاه، مترفع على عباد الله، لا يصلي، لا يصوم، لا يعبد الله إلى آخره، الله تعالى أخذ منه هذا الولد، هذا الولد وحيد فريد ما عنده غيره هو الذي يرثه، هو الذي علمه، هو الذي دربه، هو الذي هذبه، هو الذي يسلمه أمواله فمات الولد على حين غرة فجأة مات، شر بالنسبة له، ونعزي هذا الرجل ونذهب إليه ونواسيه وقد ينهار هذا الرجل وبالأخص أنه ليس بقوي الإيمان، ثم بعد ذلك ينكسر ويخضع ويخشع ويبكي وينصلح حاله ويفزع إلى مولاه ويبدأ بالصلاة والذكر والإيمان، هذا الفعل الذي هو كان بالنسبة للناظرين شراً صار خيراً محضاً بالنسبة لذلك الرجل وكل أفعال الله تعالى على هذا المنوال، ما تراه أنت شر، هو بالنسبة لأفعال الله خيراً محضاً، أنت (كما قلت في البداية) لا تعلم وليس لك أن تعلم ولا يمكن أن تفهم مراد الله تعالى في خلقه ولا كيفية تصرفات الله تعالى في عباده مستحيل ما رزقت هذا أنت ولا هيئت له ما عليك إلاً أن تسلم إذاً وترضى رضاءً كلياً. فمن آمن بالقضاء والقدر على هذا الوجه فاز فوزاً عظيماً وسعد واطمأن ونال أمناً نفسياً عظيماً جداً.

المقوم السادس أيها الأحباب معرفة شأن الابتلاء، ما هناك عبد

إلا ويبتليه الله تبارك وتعالى، بالخير والشر، الذي هو شر بالنسبة إلينا كما قلنا، قال تعال: ﴿**ونبلوكم بالشر والخير فتنة وإلينا ترجعون**﴾ كيف يكون بلاء الشر وكيف يكون بلاء الخير؟ بلاء الشر الكل يعرفه، ماذا عن بلاء الخير؟ بلاء الخير يقدر العلماء أنه أصعب بكثير من بلاء الشر، كيف؟ الله ينعم عليك يعطيك الأموال، يعطيك الأولاد، يعطيك الجاه، والمنصب والمركز والاحترام، والناس تقدرك وترفعك وتحترمك عندئذٍ تظن أنك استغنيت عن الله، والعياذ بالله ﴿**كلا إن الإنسان ليطغى أن رآه استغنى**﴾ يعني رأى نفسه مستغنياً عن الله والعياذ بالله، هنا البلاء الأعظم، لأنه يُمكر بك وتستدرج استدراجاً عظيماً، فبلاء الشر إذا أصابك في نفسك في أولادك - عافانا الله وإياكم - في مالك إلى آخره، تنكسر وتخضع وتخشع وتبكي وتقوم في السحر وتدعو وتصلي إذن البلاء فيه خير، فيه خير لك في النهاية، البلاء واقع: ﴿**أحسب الناس أن يتركوا أن يقولوا آمنا وهم لا يفتنون**﴾ مستحيل، مستحيل، ﴿**ولقد فتنا الذين من قبلهم**﴾ فهي سنة إلهية منذ قديم الزمان ﴿**فليعلمن الله الذين صدقوا وليعلمن الكاذبين**﴾ سنة علمناها من خلق الله تبارك وتعالى ومن شأنه مع عباده ونحن معرضون للبلاء، البلاء إذاً واقع، والصبر سبيلنا هذا لابد أن نعلمه، **وهو المقوم السابع** لكن المهم البلاء واقع بنا فإذا فهمنا هذا وفهمنا أننا عرضة للبلاء في أي وقت تطمئن أنفسنا ونرزق أمناً نفسياً عظيماً، لذلك المؤمن إذا أصيب بالبلاء يصبر والنبي صلى الله عليه وسلم يقول: «عجباً لأمر المؤمن إن أمره كله خير، إن إصابته سراء شكر، فكان خيراً له وإن أصابته ضراء صبر فكان خيراً له». ما يمكن أن يستمر الحال هكذا لابد أن يبتلي الله تعالى عباده بما شاء أن يبتليهم به وفي الوقت الذي يشاء، لا يُسأل عما يفعل وهم يسألون، لكن أنت تكون مستعداً توطن نفسك مهما نزل بك من بلاء فأنت صابر ثابت ثبات الجبال، انظر

إلى ثبات موسى عليه الصلاة والسلام ﴿**فلما تراء الجمعان قال أصحاب موسى إنا لمدركون**﴾ (إنا لمدركون) كلها تشديدات وتأكيدات لأنهم يرون جيش فرعون بأعينهم وهم لم يدربوا على سلاح، ولم يدربوا على حمل سيف فكان فرعون يمنعهم من هذا كله فلقد كانوا مثل الغنم بين يدي فرعون لا يملكون شيئاً لأنفسهم، قال: ﴿**كلا إن معي ربي سيهدين**﴾، بلاء عظيم جداً، إلى آخر الآيات، والبلاء الأعظم الذي أحاط بالنبي صلى الله عليه وسلم وهو ثابت ثبات الجبال ما تزعزع ولا تزحزح ولا ندت منه كلمة واحدة تدل على ضجر ولا يأس ولا ملل ولا خوف (أبداً أبداً) حياته رائعة، ثابتة، انظر إلى المحنة الكبرى يوم الأحزاب ﴿**يا أيها الذين آمنوا اذكروا نعمة الله عليكم إذ جاءتكم جنود فأرسلنا عليهم ريحاً وجنوداً لم تروها وكان الله بما تعملون بصيراً**﴾ هذه قصة الغزوة من أولها إلى آخرها ثم وصف الله تعالى بأشد ما وصف به غزوة في كتابه وأصعب وصف على الإطلاق قال ﴿**إذ جاءوكم من فوقكم ومن أسفل منكم وإذ زاغت الأبصار وبلغت القلوب الحناجر**﴾، ليست قلوبنا نحن أيها الأحباب (قلوب الصحابة) العظماء، الأبطال الصناديد، هذا يدلنا على مدى الخوف الذي كان مستولياً عليهم آنذاك ليس الخوف على أنفسهم فقط لكن الخوف على النبي صلى الله عليه وسلم والخوف على الدعوة وهؤلاء بشر أيها الأحباب منبع سر عظمة هؤلاء البشر، وكونهم الجيل الذهبي الأول الفريد الذي لم يرزق نبي في تاريخ الدنيا كلها بجيل مثل هؤلاء الجيل من الصحابة رضي الله عنهم سر ذلك أنهم بشر، يحسون بما تحس به البشر ويخافون مما يخاف منه البشر، لكن مع ذلك يستعلون بإيمانهم وقوتهم واتكالهم على مولاهم رضي الله عنهم ما أعظم شأنهم، لكن انظر إلى الوصف ﴿**وبلغت القلوب الحناجر**﴾، ﴿**وتظنون بالله الظنون**﴾ هناك ابتلي المؤمنون وزلزلوا زلزالاً شديداً، حسبك أن يقول الله جل وعلا ﴿**وزلزلوا زلزالاً شديداً**﴾

لتعلم حجم الزلزال الذي كانوا فيه والصعوبة التي كانوا فيها هنالك ابتلي المؤمنون وزلزلوا زلزالاً شديداً في ظل هذه الأحداث الصعبة المنافقون متربصون، ﴿**إذ يقول المنافقون والذين في قلوبهم مرض ما وعدنا الله ورسوله إلا غروراً**﴾. الله أكبر، واليهود نقضوا العهد (بنو قريظة) لأن المدينة في الشمال محصنة من الخندق ومن الشرق والغرب بالحرتين ومن الجنوب منازل بني قريظة، فإذا نكث العهد بنو قريظة، يخشى أن يدخل الأحزاب من جهتهم ويباغتون المؤمنين من ورائهم، فالمؤمنون كانوا في فزع شديد من هذه الحالة الصعبة هنا كيف كان ثبات النبي صلى الله عليه وسلم، ينزل وتعترضهم صخرة صلبة في الخندق ولا يستطيعون لها شيئاً فضربها النبي صلى الله عليه وسلم ثلاث ضربات يلمع مع كل ضربة نور يخرج منها ويكبر النبي صلى الله عليه وسلم يقول: الله أكبر هذه قصور كسرى، الله أكبر هذه قصور قيصر، الله أكبر هذا القصر الأبيض في صنعاء.

يبشر أصحابه بأن ملكهم سيصل إلى هذه الأماكن ويقول المنافقون: يبشرنا محمد بكنوز كسرى وقيصر وأحدنا لا يستطيع أن يذهب ويقضي حاجته، ﴿**وإذ يقول المنافقون والذين في قلوبهم مرض ما وعدنا الله ورسوله إلاّ غروراً**﴾. انظر إلى الثبات العجيب في البلاء الشديد الذي يعرض له النبي صلى الله عليه وسلم **والصبر** وهو المقوم السابع أيها الأحباب الصبر على البلاء والثبات حال البلاء وإحاطة الأعداء وإحاطة الشبهات بالأمة الإسلامية.

نحن اليوم تحيط بنا شبهات كثيرة جداً، هناك هجمات شرسة للغاية: هجمات إعلامية، هجمات سياسية، هجمات اقتصادية، تخويف عسكري يحيط بنا ونسمعه ليل نهار في الإذاعات ووسائل الإعلام، موقف المسلم هنا أن يكون كالجبل راسخاً لا يتأثر ويعتز بالمقومات التي ذكرت لكم.

والمقوم الثامن هو أعظم المقومات، وأجمله أقصد من الناحية الواقعية والعملية، لأننا نحن لمسناه جميعاً وهو المقارنة بين ما كان بالأمس وبين حالنا اليوم يعني باختصار المبشرات بانتصار الإسلام هذا أحسن وأجمل المقومات العملية التي نلمسها لمساً ونحس بها إحساساً واضحاً، هنالك فارق كبير أيها الأخوة بين حالنا بالأمس وحالنا اليوم، وأريد أن أعقد مقارنة تاريخية بعد أن أورد بعض الأدلة الشرعية على حتمية النصر القادم وأنه لابد أن هذا النصر ينالنا إن شاء الله تعالى ولو بعد حين، فإن الله تعالى يقول: ﴿**إنا لننصر رسلنا والذين آمنوا في الحياة الدنيا ويوم يقوم الأشهاد**﴾، نحن إذاً موعودون بالنصر في الحياة الدنيا، ويقول الله تبارك وتعالى ﴿**وكان حقاً علينا نصر المؤمنين**﴾ انظروا يا أحبابنا عندما نسمع هذه الآيات والأحاديث تذكر لنا وتتلى على أسماعنا ينبغي أن نتمعن فيها ونتمثلها تمثلاً وأن نحس بها إحساساً واضحاً قوياً ﴿**وكان حقاً علينا نصر المؤمنين**﴾، الله أكبر، وقال تعالى: ﴿**إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم**﴾ ونحن اليوم نجزم بأن هنالك أناساً كثيرين جداً جماعات وأفراداً، هيئات ودولاً تنصر الله تعالى في الأرض وترفع رايته والله تعالى ينصرها ولو بعد حين. والنبي صلى الله عليه وسلم أخبر بالنصر، فأبو قبيل (أحد التابعين) يأتي إلى عبدالله بن عمرو بن العاص يقول: (أي المدينتين تفتح أولاً: قسنطينية أو رومية؟) سؤال يدل على أن هنالك حديثاً كان يدور حول فتح هذه المدن، وطبعاً معروف أن الحملات كانت تهدد القسطنطينية منذ زمن معاوية رضي الله عنه فأتى عبدالله بن عمرو بصندوق له حلق وفتحه وقال: سئل النبي صلى الله عليه وسلم أي المدينتين تفتح أولاً» القسطنطينية أو رومية، فقال صلى الله عليه وسلم: «مدينة هرقل تفتح أولاً ووجدنا ذلك، في سنة 857 وهي 1453م فتحت القسطينية على يد محمد الفاتح والنبي صلى الله عليه وسلم ذكر في حديث أخرجه الإمام

الحاكم وصححه الإمام الذهبي قال: «لتفتحن قسطنطينية، فلنعم الجيش ذلك الجيش ولنعم الأمير ذلك الأمير»، فمدحه النبي صلى الله عليه وسلم، والجيوش الإسلامية منذ عهد معاوية رضي الله عنه إلى قريب من زمن الفاتح تجرد حملات للفوز بشرف فتح القسطينية لكن ما كتبت إلا للفاتح بعد ثمانية قرون ونيف من كلام النبي صلى الله عليه وسلم تصديقاً وإعجازاً لقوله صلى الله عليه وسلم، مدينة هرقل تفتح أولاً، معنى الكلام أن رومية ستفتح آخراً ونحن بانتظار هذا الفتح القادم، هذه عقيدة نؤمن بها، كيف تفتح؟ كيف يحدث ليس من شأننا أن نسأل كيف.

العبد يا أحبابنا كان لعهد قريب إذا أمره سيده، بأمر ليس له أن يسأله كيف ولماذا؟ إنما يسارع إلى التنفيذ، نحن عبيد ليس من شأننا أن نسأل كيف ولا متى يتنزل النصر ولا كيف ينزل النصر إنما نعمل جاهدين، فإن منَّ الله علينا بالنصر فالحمد لله وقرَّ به أعيننا وإلا فحسبنا أن نكون عاملين.

وبفضل الله تعالى أيها الأحباب ما سُألنا عن النتائج، الله تعالى ما سأل أحداً عن النتيجة، قال ﴿**وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون**﴾ ما قال نتائج عملكم، النبي صلى الله عليه وسلم بأبي هو وأمي خير البشر، بل خير الخلائق جميعاً مات قبل أن يرى كمال نتائج عمله، وأبو بكر رضي الله عنه بُشِّر بفتح الشام وهو، في الاحتضار، وعمر رضي الله تعالى عنه ما رأى كمال الفتوحات، ووصلت فتوحاته إلى أمكنة بعيدة لكن ما رأى كمال النتيجة وما اكتملت الفتوحات إلا في زمان الدولة الأموية، فإذن أقول يا أحبابنا نحن مطالبون بالعمل المتواصل ونصرة هذا الدين ونصرة هذه الأمة، لكن متى وكيف يتحقق النصر، ليس من شأننا. أن نسأل هذا أبداً ليس هذا من شأننا والحديث الصحيح: «لتقاتلن اليهود حتى يقول الشجر

والحجر يا مسلم يا عبدالله ورائي يهودي تعالى فاقتله»، لكن يا مسلم يا عبدالله (هذا مهم) ونحن نحسب إن شاء الله أن في فلسطين اليوم مسلمين عبيداً لله تعالى كثيرين وهذا الحديث إن شاء الله سيتحقق قريباً، وقدنشاهده أو لا نشاهده ولكن هذا وعد الله تعالى ونثق به وثوقاً تاماً. إن النصر لنا وإن فلسطين لنا وستعود لنا إن شاء الله تعالى هذا نثق به ثقة كاملة لأن وعد الله تبارك وتعالى حق. **مقارنة تاريخية ليست من قرون طويلة**، لكن من ثلاثين أو أربعين سنة نقارن مع حالنا اليوم أو من قبل عشر سنوات تقريباً، أول الأشياء التي لابد أن نعرفها أن العالم الإسلامي تغير كلياً ولو كانت لكم فرصة لتبحثوا أو لتقرأوا في كتب التاريخ الذي حدث في القرن العاشر أو الحادي عشر، والثاني عشر والثالث عشر وأوائل الرابع عشر إلى منتصفه والله أحداث عجيبة وتتعجبون كيف لم تنهر هذه الأمة منذ زمن طويل وكيف لم يدخل الاستغراب العالمي الذي سمي زوراً وبهتاناً بالاستعمار كيف لم يدخل منذ زمان طويل إلى البلاد الإسلامية ويكتسحها اكتساحاً، الذي يقرأ في كتب التاريخ يعرف مدى الظلم والظلام الذي كانت تعيشه الأمة الإسلامية ويعرف مدى التقهقر الكبير الذي أصاب هذه الأمة وأصابها في مقتل لكن الله تعالى تداركها برحمته، وإلا لو كان ذلك لأي دين أو لأي شعب أو لأي أمة لكان قد تلاشت منذ زمن بعيد، لكن وعد الله تعالى ﴿**إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون**﴾ يقتضي أن يحفظ الله تعالي هذا الكتاب ويحفظ الله جماعة المؤمنين إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، إذاً الحالة التي كنا نعيشها حالة صعبة للغاية، اليوم الأمة عرفت مهمتها ووظيفتها وسارعت بتحقيق تلك الوظيفة، نعم الوتيرة بطيئة لكن هناك هدف مرسوم وهنالك اتجاه إلى ذلك الهدف، هناك عمل متواصل لكثير من الناس ليرفع راية الإسلام ويرفع شأن المؤمنين، الأحداث العالمية صعبة والظروف المحيطة ليست بهينة، لكن هنالك أمة تعمل، وجماعات تعمل ومجموعات كثيرة

تعمل، هذا كله أيها الأحباب يزيدنا أماناً واطمئناناً، بينما كان الحال في تلك القرون في الحقيقة ظلاماً دامساً، وحركات الإصلاح كانت شمعات، شمعات في ظلام دامس، وكانت حركات محلية وأثرها محدوداً في أكثرها، إذاً الذي يحدث اليوم نقلة كبيرة إلى عالم الإسلام وعظيمة جداً، أخبار العالم الإسلامي اليوم، يعني الشرق الأوسط أذكر أنه صدرت في عام 1394هـ، 1974م كانت الأخبار الإسلامية في الشرق الأوسط شذرات ونتفاً، اليوم كل الجرائد ووسائل الإعلام العالمية والمحلية والعربية والإسلامية والدولية تغص بأخبار الإسلام والمسلمين في شتى بقاع الأرض هذا كان قبل ثلاثين سنة أمراً نادراً جداً كان أمراً محدوداً جداً ذكره في وسائل الإعلام، ما كان للمسلمين ذكر واضح في وسائل الإعلام العالمية اليوم المسلمون يذكرون في وسائل الإعلام العالمية طولاً وعرضاً في القارات الخمس ذكراً إيجابياً وذكراً سلبياً لا أعني هذا ولكن أعني أن الأمة تعمل وتجتهد وتخطئ حيناً وتصيب أخرى فتذكر هذه الأحداث وتوثق وتسجل سريعاً، النواحي الإعلامية كيف تقدمت وارتقت يا أحبابنا لمّا كنا في الثانويات ولم يكن هذا من عهد بعيد - ما كان هناك شريط عن الأغاني أو الغثاء السائد، لم يكن هناك شريط واحد فيما أعلم نستطيع أن نقول إنه بديل عن أفلام ديزني للأطفال، لم يكن هناك شريط أو روايات إسلامية جيدة عن البديل السائد والغثاء السائد، اليوم ليست الأشرطة بالمئات بل المؤسسات الإعلامية بالمئات في القارات الخمس بينما قبل ثلاثين سنة لم يكن هناك مؤسسة إعلامية واحدة، اليوم هنالك إعلام إسلامي بل قنوات إسلامية، هنالك بدائل إسلامية في جميع ما يطلبه وينشده الناس سواءً كانوا صغاراً أو مراهقين أو شباباً أو كباراً نساءً ورجالاً إلى آخره هنالك بدائل رائعة كثيرة تغزو الساحة اليوم، بل هناك بدائل جيدة على مستوى عالمي تطرح في الساحة لا أقول بشكل يومي حتى أخرج من حرج التعميم لكن أكاد أجزم بأنه يومي. **الثقافة الإسلامية،**

الكتب التي تشرح الإسلام، تشرح الثقافة الإسلامية، تشرح ما الذي يريده الله تعالى منا، كيف نعبده؟ كيف نوحده؟، كيف نعمل من أجله؟ كيف نعمل من أجل رفع راية الإسلام في الأرض؟ كيف نقيم أسراً مسلمة؟ كيف نقيم المجتمع المسلم؟ كيف نتعامل مع إخواننا وجيراننا وأحبابنا؟ هذا كله مسطور ولله الحمد في الكتاب والسنة لكن الشرح للعامة ما كان موجوداً، كتب الثقافة الإسلامية ما فرضت في الجامعات إلا بقرار من الملك فيصل رحمة الله عليه أوائل التسعينات الهجرية أو أواخر الثمانينات، كان قبل ثلاثين سنة تقريباً، كتب الثقافة الإسلامية قبل ذلك ما كان هناك شيء منها إلا القليل، والذي كان يريد أن يعرف الإسلام كان يذهب إلى الكتب الثقيلة القديمة وليس مؤهلاً ليقرأها وليس مؤهلاً ليطلع عليها وينظر في حالها فاليوم كتب الثقافة الإسلامية سهلة وميسرة، وأصبح الذي يريد أن يطالع الثقافة الإسلامية ويريد أن ينهل من معينها يتمكن من ذلك بسهولة ويستطيع أن يحصل على كثير من المعلومات بسهولة خاصة عن طريق الإنترنت الذي كان نعمة على كثير من المسلمين اليوم وفي الوقت نفسه نقمة على بعضهم.

المرأة وما أدراك ما المرأة: يذكر لي أحد أساتذتنا الكبار وهو شاعر كبير فلسطيني قال: يا أخي: أنا كنت في عاصمة عربية في الثمانينات الهجرية، الستينات الميلادية كنت أريد أن أتزوج امرأة تقبل أن تضع الإيشارب فوق رأسها، إيشارب بس يعني خرقة فوق رأسها حتى إذا نزلت أنا وهي في الشارع لا أفتضح فأنا شاعر مسلم ملتزم وعامل على رفعة الإسلام فكيف أمشي بجوار امرأة كاشفة لا يمكن، قال والله يا أخي وجدت صعوبات عجيبة، أما الآن نجد المرأة ملتزمة وصالحة وداعية، فلقد كانت الصفات التي يريدها الإنسان فقط أن تكون امرأة تضع شيئاً على رأسها، بغض النظر عن دينها وأخلاقها

وكذا قال والله وجدت صعوبات شديدة جداً حتى ظفرت بهذه المرأة، الشوارع العربية، العواصم العربية كانت شوارعها يندر أن ترى فيها امرأة محجبة، اليوم ولله الحمد الأصل في العواصم العربية الحجاب على أي وجه، كان هذه نعمة جليلة، المرأة المسلمة التي كانت جاهلة إلى عهد قريب ما كانت تتعلم ولا تدري شيئاً غزت كثيراً من الميادين: الميادين الاقتصادية الميادين الإعلامية ميادين السياسة مثل مروة قاوقجي في تركيا وتعلمون ماذا جرى لها عندما دخلت البرلمان وطردت منه - نسأل الله أن يوفقها ويثبتها - بسبب حجابها. غزت المرأة كل الميادين بل العجيب هناك نسوة استشهاديات يعملن عمليات استشهادية يعجز عنها كبار الرجال في فلسطين، تأتي المرأة وتقدم نفسها لله تعالى وتعمل عملية استشهادية فحقيقة نتعجب من هؤلاء النسوة: امرأة وصاحبة أنوثة وهي مَن يقول الله عنها «أو من ينشأ في الحلية وهو في الخصام غير مبين» يعني هذا حال النسوة عموماً، هذه المرأة تتقدم وتلبس حزاماً ناسفاً وتدخل في الأعداء هذا شيء عجيب وعظيم وذكرتنا بالخنساء رضي الله عنها عندما أخبرت باستشهاد بنيها الأربعة في معركة القادسية فقالت الحمد لله الذي شرفني بمقتلهم وأرجو أن يجمعني الله بهم في جنته، الله أكبر، مع أنها رثت أخاها صخراً بأعظم ما يمكن أن يرثى به إنسان، ولكن مع ذلك أيها الأحباب لما جاء إليها نبأ استشهاد أبنائها الأربعة في موقعة واحدة وهم أعز عليها من أخيها طبعاً مع ذلك صبرت واحتملت رضي الله عنها فالنسوة الفلسطينيات ذكرننا بالخنساء رضي الله عنها، وقصة أم نضال سمعتموها قصة عجيبة رائعة تستدر الدمع من الأعين هذه المرأة العجيبة استشهد ثلاثة من أبنائها وتدفع بالابن الرابع وتقول له اذهب والحق بإخوانك، الله أكبر، امرأة تعمل هذا؟ إن هذا شيء عجيب، وأوت إليها أحد المجاهدين الفلسطينيين وتذكر قصة استشهاده بقصة رائعة جليلة وتحملت في ذلك ما لم يتحمله بشر.

أمة الإسلام في رقي دائم ولله الحمد وهذا شيء رائع، **الاقتصاد الإسلامي** أيها الأحباب قصة طويلة مفرحة جليلة جداً الأستاذ الدكتور عيسى عبده وهو أبٌ من آباء الاقتصاد الإسلامي توفى سنة 1400هـ - 1980م هذا أبوه كان نصرانياً وأسلم في قصة رائعة جميلة جداً (الوقت لا يسمح بإيرادها) لكن أبوه كان نصرانياً وأسلم وأتى الله له بهذا الولد سماه عيسى عبده فعندما سُئل قال حتى يناديه الناس عيسى عبده لأننا كنا ننادي ونقول عيسى ابن الله فنريد أن ينادي الناس هذا الولد فيكون عيسى عبده يعني عبداً لله فهذا عيسى عبده كان أباً للاقتصاد الإسلامي ورائداً فيه وكان في مصر في الستينات الميلادية، الثمانينات الهجرية كان ينادي بالاقتصاد الإسلامي وتحرير المصارف من نير الربا كان يُستهزأ به ويقال كيف يقوم اقتصاد على أساس إسلامي؟ هذا مستحيل، عيسى عبده تجاوز هذا وخرج إلى دبي في التسعينات الهجرية وأنشأ مصرفاً، أول مصرف إسلامي، اليوم يا أحبابنا المصارف والمؤسسات المالية الإسلامية وبيوت الأموال الإسلامية تبلغ في العالم أكثر من مائتي مؤسسة ومصرف، مائتين، كان إلى عهد قريب هناك حرج عظيم: أين يضع الإنسان ماله؟ ليس هناك مؤسسات إسلامية وليس هناك إلا الربا المحض، اليوم ولله الحمد مائتا مؤسسة إسلامية عالمية موجودة في العالم تخدم الاقتصاد الإسلامي بغض النظر عن سلبياتها وإيجابياتها، وليس الهدف أن نذكر هذا لكن نقول هناك بديل رائع هناك اقتصاد أصبح يقنع حتى سيتي بنك (المصرف الأمريكي المشهور) الذي افتتح فرعاً له في البحرين ويقول في فرعه ويكتب على فرعه بوضوح نعمل بموجب المرابحة الإسلامية الشرعية، هذا ما كان يخطر في الأذهان أن يعمل مصرف أمريكي بالمبدأ الإسلامي نعم هم نفعيون ويريدون الاستيلاء على الأموال أو جباية الأموال الإسلامية لكن أنا قلت لكم إني لا أريد أن

أتحدث عن الأهداف أو عن النوازع أو النوايا أريد أن أتحدث عن النتائج التي هي موجودة في الساحة اليوم. **قضية رائعة ومهمة جداً، قضية الجيوش العربية الإسلامية**: اليهود لم يقابلوا جيشاً مسلماً قد يكونون قابلوا أفراداً مجاهدين أو بعض أفراد الجيش الذين عرفوا قضية الجهاد والقتال في سبيل الله لكن بالقطع كان معظم أفراد الجيش الإسلامي بعيدين عن الله تماماً، لا يعرفون لماذا يقاتلون وأكثرهم لا يصلي ولا يصوم ليس كلامي هذا لكن كلام الذي عاشرهم وعاش بينهم وأمثلة كثيرة لواء أركان حرب جمال الدين محفوظ يذكر بمزيد من المرارة كيف دخل الجيش الإسلامي العربي، الجيش العربي أفضل، الجيش العربي كيف دخل معركة 87هـ، 67 ميلادية قال وهو أركان حرب ويعرف جيشه قال: دخلنا وصيحة الجيش التي يتشجع بها الجيش صيحة (هاع) تصور (هاع)، أين التكبير؟ وسعد في القادسية يقول: إن الله رزقكم التكبير يعني هذه الأمة مرزوقة بالتكبير، فيدب الخوف في قلوب الأعداء بالتكبير فصيحتهم التي يتشجعون بها (هاع) وقال أحد الظرفاء: هم (رعاع) لذلك صيحتهم (هاع) نعم، لكن يقول دخلنا لا نعرف صلاة، هذا هو يتحدث عن نفسه وذكر ذلك في مجلة المجتمع لا نعرف صلاة ولا صياماً، أكثر الضباط دخلوا مخمورين، سكارى، كانوا يسهرون على أغاني أم كلثوم حتى ساعات الفجر الأولى وهذا ثابت ومعروف، وضرب العدو ضربته في ست ساعات لم نقل الأيام الست هي حرب الساعات الست، ست ساعات كان قد دمر كثيراً من أو كل المدرجات المصرية ولأن الضباط كانوا مخمورين وناموا إلى ساعة متأخرة من النهار، هذه حقائق يا أحبابنا، وأنا كنت في الحقيقة في قاعدة الخميس، وقاعدة الخميس هي أعظم قاعدة في المملكة وأكبر قاعدة في المملكة فيحكي له أحد المسؤولين بمزيد من الفخر يقول له يا أخي أنا جئت في 1393 هنا في القاعدة، قال: ما كان في القاعدة مصلى واحد، كنا إذا أردنا أن نصلي، نصلي

في أي مكان قال اليوم في القاعدة سبعون مسجداً ومصلى، ويحكي لي أشياء كثيرة. وأحد الجيوش العربية (ما هناك داعٍ لذكر الأسماء حتى نخرج من الحرج) يقول أحد أفرادها: كنا إذا أردنا أن نصلي في الثمانينات الهجرية أوائل التسعينات قال: نختبئ خلف الخزانة نصلي حتى لا يرانا الجيش وإذا رأونا يضحكون علينا أشد الضحك يقولون: يصلون مساكين يصلون، ويقول: نادر من الضباط من لا يعاقر الخمر، اليوم بحمد الله الجيوش العربية الإسلامية اختلفت الصورة وعرفوا الله تعالى قصة أيضاً يرويها الأستاذ جمال الدين محفوظ لواء أركان حرب يقول بعد الحرب الجيش المصري خرج في أسوأ معنوياته والحالة صعبة جداً وكانوا موعودين بالنصر إلى آخره، والقصة طويلة، قال: ماذا نعمل، اجتمع أركان الجيش قالوا: ما سبب الهزيمة؟ واعترفوا وأقروا بأنه الدين، الدين ما كان هناك دين، فقرروا أن يدخلوا مشايخ الأزهر وبعض مشايخه وبعض طلاب العلم في الأزهر وبعض الدعاة يدخلونهم في سلك الجيش مجندين وعاملين، ومتطوعين قال فدخل الشيخ الغزالي رحمة الله عليه، ودخل مجموعة من طلبة العلم كذلك ودرسوا الناس وعلموهم الصلاة ومبادئ الإسلام والصيام والذكر والاعتصام بالله والتوكل عليه وبعض هذه المعاني، قال ست سنوات، ست سنوات فقط يا إخواننا من 87هـ - 93هـ معركة العاشر من رمضان يدخل الجيش المصري صائماً في أكثره، مهللاً، مكبراً واثقاً بالله معتصماً به متوكلاً عليه يعرف الغاية من الحياة ويعرف الغاية من الجهاد، فإذا الهزيمة الكبرى تلحق باليهود وخط بارليف يحطم وهو الذي زعموا أنه لا يقهر ولا يحطم وهو وصار اليهود يهربون كالفئران في صحراء سيناء، من قبل ست سنوات كان الجيش المصري يفر من أمامهم أيضاً كالفئران في الصحراء ودفنوا كثيراً منهم أحياء قصة معروفة ومؤلمة لكن كيف يكون أثر الإيمان عندما يغزو الجيش لا يقوم أمامه أحد، وكان الطريق معبداً لتل أبيب لكن مجموعة من الظروف العالمية منعت من مواصلة السير،

وأنا أقول نحن لسنا أهلاً للنصر لم نكن أهلاً للنصر الكامل بعد ونرجو أن نكون كذلك في المستقبل القريب إن شاء الله تعالى.

آخر شيء في المقارنة يا إخواننا الصحوة الرائعة، الصحوة الجليلة العظيمة التي حدثت كان هناك أناسٌ يريدون خدمة الإسلام - يعني إنصافاً - في السبعينات الهجرية أو في الثمانينات الهجرية وفي أوائل التسعينات كانوا آلافاً مفرقين ومبعثرين وكانت الهجمات عليهم شديدة وكان اللون، لون العالم الإسلامي، أحمر في أكثره يعني غلبت الشيوعية وكان يُدعى للاتحاد الاشتراكي من على منابر المساجد وهذه قضية معروفة حيث اصطبغ العالم الإسلامي في أكثره باللون الأحمر الشيوعي، لكن اليوم هناك ملايين من الشباب والشابات الأطهار الذين يريدون خدمة الإسلام، ويريدون عمل شيء لهذا الدين ويريدون رفعة الأمة في المجالات العلمية والتقنية والإنتاجية والاقتصادية والسياسية والإعلامية وكل شيء، هناك ملايين يطمحون إذا أتيحت لهم الفرصة أن يعملوا شيئاً لهذا الدين ويقدموا شيئاً لهذه الأمة، يحكي لي أحد مشايخنا كان قد صلى تهجد رمضان سنة 82 للهجرة - 1382 - قال صليت تهجد رمضان في حصوة زمزم - الذين يذكرون الحصوة حصوة زمزم - أربعة صفوف صغيرة ويؤمنا الشيخ الخليفي بلا مكبر للصوت ويُسمعنا وأنا في الصف الأخير، يسمعنا على ضعف في صوت الشيخ الخليفي رحمة الله عليه قال أربعة صفوف صغيرة هكذا يصلون في تهجد رمضان سنة 82هـ، العدد قليل والمصلون قليل اليوم يصلي في الحرمين وفي مساجد الدنيا مئات الملايين ولله الحمد في تهجد رمضان وفي تراويح رمضان، هذه نعمة جليلة، عظيمة رائعة جداً، هناك مشايخ ملء السمع والبصر في الحقيقة بل كانوا من الناحية العلمية أعظم بكثير من مشايخ اليوم لكن ما كانوا يجدون أحداً يلتف حولهم، وكانت الناس تستهزئ بهم وتمثلهم في الروايات والمسرحيات والأفلام

أسوأ تمثيل، وما كانوا يجدون شباباً يلتفون حولهم، الحمد لله اليوم الشباب يلتفون حول العلماء والمشايخ والمثقفين والمفكرين المسلمين ويعملون على إبرازهم ورفعتهم ووضعهم في المحل اللائق بهم فهم جزء من أولي الأمر فأولو الأمر هم العلماء والحكام، فيا أحبابنا الفارق كبير للغاية بين الأمس واليوم، والناظر إلى وضع الأمة اليوم بدون النظر إلى وضعها بالبارحة قد يصيبه شيء من اليأس والإحباط، لكن إذا قارن يفرح كثيراً ويسر كثيراً ويعلم أن الإسلام والمسلمين في رقي دائم والمجتمع الإسلامي في رقي دائم ولله الحمد مازال يرتقي ويرتقي ويرتقي لنصل إلى الغاية المأمولة له إن شاء تعالى، متى يرزقنا الله النصر؟ إذا كنا نحن أهلاً للنصر، **﴿يا أيها الذين آمنوا إذا لقيتم فئةً فاثبتوا واذكروا الله كثيراً لعلكم تفلحون﴾** شروط النصر الخمسة أختم بها **﴿اثبتوا واذكروا الله كثيراً لعلكم تفلحون وأطيعوا الله ورسوله ولا تنازعوا فتذهب ريحكم واصبروا إن الله مع الصابرين﴾**، إذا تحققت هذه الخمسة لنا فنحن منصورون قطعاً ونحن غالبون إن شاء الله لكن قبل ذلك لابد من بلاء، ولابد من اعتصام بحبل الله، ولابد من ذكر لله طويل، ودعاء والتجاء إليه، وإيمان عميق، وحسن توكل، وجميل التصاق بالمولى جل جلاله، والصبر على ذلك كله ومعرفة أن الأمة الإسلامية بحمد الله إلى خير وأنها بإذن الله تعالى تتقدم كل سنة أفضل من سابقتها وترتقي وتعرف حقوقها وتعرف ما الذي ينبغي عليها أن تصنعه لكن قدر الله تعالى نافذ، وأمره سارٍ جل جلاله، ولا نتعجل يا أحبابنا ولا نستبق الخطوات، ونعتصم بحبل الله ونتوكل عليه، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وصلاةً وسلاماً على سيد الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد النبي الأمي الأمين وآله وصحبه أجمعين، والحمد لله رب العالمين.

* * *

حميد بن ثوْر في حياته الوجدانية

محمد رجب البيومي

- 1 -

لديّ أبيات كثيرة من فرائد الشعر العربي أقع عليها في بطون الأسفار غير معزوة إلى قائل، وهي من روعة المعنى وصدق الإحساس بمنزلة تجعلني أفرد لها مذكرة خاصة، لتظل موضع المراجعة بيني وبين نفسي ولتدعفني إلى البحث عن قائلها وتتبع آثاره، لأن الذي يجود بالمقطوعة النادرة، أو البيت الآسر، لا شك قد استطاع أن يأتي بمثل ما قال، فالبحث عنه واجب يحتمه إكبار أولي المواهب، والظمأ اللاعج إلى الارتواء من ذوي الأحاسيس اللطيفة، واللوامع الباهرة، ومن الأبيات التي سجلتها في مذكرتي هذه، قول القائل:

ألاَ هلْ صَدَى أمّ الوليدِ مُجاوِبٌ صَداي إذا ما كُنْتُ في القبرِ أعظما[1]

وهو إحساس صادق مؤثر خالط نفساً والهة حنانة، ولا أنكر أن بعض الشعراء قد حام حوله في أبيات مماثلة. ولكن أثره في نفسي قد بقي حياً متوثباً يدفعني إلى البحث عن صاحبه، وقد استرسلت خواطري متواثبة في محيط هذا البيت الرائع، أفكر في صاحبه، أكان عاشقاً محروماً استحال عليه أن يلاقي حبيبته في الحياة فامتد به الأمل إلى أن يجاوب صداه صداها في عالم الغيب؟ أم كان عاشقاً ممتعاً بالوصال، وعز عليه أن يحرم هذا النعيم الهانئ حين ينتقل إلي الشاطئ الآخر فهب يتساءل عما سيكون؟ لقد استرسلت في مثل هذه

الخواطر كثيراً في فترات متباعدة بين استرسالي المتأمل، ومضيت الأيام فعثرت على البيت معزواً إلى الشاعر المخضرم المعمر حميد بن ثور الهلالي، فعجبت كثيراً لغفلتي، لأن ديوان حميد بن ثور لديّ وقد قرأت الكثير منه، وكان هذا البيت من القليل الذي لم أقرأه، وأنا معذور فيما أغفلت من القراءة إذ كان ديوان الشاعر كالغابة المتكاثفة ذات الشوك والزهر معاً، فبينا أنت معه أمام ثمرة يانعة، إذا أنت تحسّ شوكةً في قدمك تعوقك عن المسير، لقد ازدحم الديوان باللغويات تارة، وبالأخيلة الصحراوية النازحة عن تفكير أبناء اليوم تارة ثانية، وزاد من الإيحاش أن أستاذنا العلامة عبدالعزيز الميمني صانع الديوان قد ضم أبياتاً إلى أبيات في قصيدة واحدة لاتفاق الوزن والروي، وقد تكون له - رحمه الله - وجهة نظر تخفى عليّ، ولكن تَنَقُّل القصيدة الأولى - وفي آخرها هذا البيت - من جو إلى جو قد حال دون أن أبلغ نهايتها، لاسيما وقد بلغت مائة وفوق المائة عقد آخر، إذا ضممت للقصيدة ما استدركه الهامش؟ أأكون معذوراً حين انقطع بي المسير عن متابعة القصيدة فلم أبلغ نهايتها لأجد ما أريد؟ أم أنني أحاول أن أبرئ نفسي الأمارة بالكسل من تقصير دفعتني إليه منتحلة شتى المعاذير؟ مهما يكن من شيء لقد سارعت إلى الديوان لأطالعه صابراً على مشاقه المتوقعة، ولا أدري كيف كانت قراءتي الأخيرة مشجعة حافزة جعلت كل عسير يهون، بل ضاءلت العسير حتى ما يكاد يوجد؟ وقد امتلأت بخواطر الشاعر امتلاء دفعني إلى البحث عن تاريخه، فماذا وجدت؟

- 2 -

لقد تحدثت عن كتب الأدب، وتاريخ الصحافة، بما لا يخرج عن كونه شاعراً مخضرماً عاش طويلاً وروى عن رسول الله صلى الله عليه

وسلم، ومنعه عمر بن الخطاب أن يتغزل فيمن منع من الشعراء وقد مات في خلافة عثمان رضي الله عنه، على الرأي الصحيح!

هذا الباب ما جاء عن الشاعر في كتب الأدب والتاريخ، وهو من الإيجاز بحيث يدفعني إلى طلب المزيد من الشاعر نفسه، لأن ديوانه المتداول يضم أحاسيسه ويتحدث عن حياته الداخلية بما يغني عن حديث سواه.

وأول ما نلحظه على حميد أنه حازم صبور، لا يعلن عن شوقه الظامئ بالصراخ والعويل، وكأن طول الأيام قد أكسبه تجربة بصيرة دعته إلى التماسك الأدبي، وإن فلت منه الزمام في برهات قصار إذ تستحكم أزمته فلا يرى بدأ من أن يصرخ صرخة عالية في مطلع قصيدة يودعها حَرّ أنفاسه في مثل قوله:

ألا هَيّما مِما لقيتُ وهَيّما ووَيحاً لمنْ لم ألْقَ منهن وَيْحما!

وهو مطلع يتحسر على ما لقي، ثم ينظر إلى ما سيلقى فيما بعد من أزمات، فيعلم أن الليل سيطول لاسيما وقد تنفس به العمر حتى طرق باب الشيخوخة ولمس من ضعفها ما حطّم آماله وبدد أحلامه! وإن لم يزل فتّى الروح، مشبوب الأحاسيس! لكأنّي بالشاعر طوى الحديث عن حسراته طيباً كيلا يُدمي جراحاً في أعماقه توشك أن تسيل، طوى هذا الحديث لينتقل إلى وصف ارتحاله من مكان إلى مكان كي يشاهد حبيبته في بعض المواقف! ولكن من هذه الحبيبة التي جعلها (أسماء) مرة و(ليلى) مرة ثانية؟ و(أم سالم) مرة ثالثة؟! إن اختلاف هذه الأسماء الذي قصده الشاعر قصداً للتعمية والتضليل لم يحل دون وصفها وصفاً بارعاً، ودون أن يجعلنا نهوى طرازها الموفق البديع، فليلاه لم تكن من غمار النساء، ولكنها شابة مترفة منعمة، عاشت في كنف أمّ عزيزة وأب برّ كريم أصيل، هي إذن غصن وريق من دوحة

فينانة، أصلها ثابت وفرعها شاهق، رقيقة شفافة لو دبّ الذرّ الضئيل على جلدها البض الشفيف لسالت مدارجه دماً! هذا ما قال حميد، وقد قال مثله حسان بن ثابت وهما متعاصران فهل أخذ أحدهما قول أخيه؟ أو أن التوارد متوقع منتظر لتعدد هؤلاء الرقيقان الشفيفان؟ لندع هذا، لنمضِ في تعداد مزايا هذه الحسناء إنها كعادة المترفات في بيتها نئوم الضحى، مكسال العشية، لا تزور جارتها القريبة ولا البعيدة، وهي في منحاها الخلقي صموت رزان لا تكثر الحديث ولا تقله، مع هؤلاء الثرثارات اللواتي يتقاذفن بالأراجيف ويتسامرن بالأكاذيب!

تلك صفة نفسية لبنات حواء حرص حميد على تسجيلها ليعلن لقارئه سمو صاحبته النفسي بعد أن رسم صورتها الحسية في كثير مما قال، فهي في مرآته الشاعرة:

مَن البيض عاشَتْ بَين أمٍّ عزيزة ... وبينَ أبٍ برٍّ أطاع وأكرما
منعمة لو يُصبحُ الذّر سارياً ... على جِلدها بضّتْ مدارجُه دما[2]
من البيضِ مكسالٌ إذا ما تَلَبّستْ ... بِعقل امرئٍ لم يَنْجُ منها مُسلّما
رقود الضحى لا تقربُ الجيرةَ القُصيَ ... ولا الجيرة الأدنيْن إلا تجشما
بهيرٌ ترى نضح العبير بجَيْبها ... كما ضرّج الضاري النزيفَ المكلّما[3]
وليستْ من اللاتي يكون حديثَها ... أمامَ بُيوت الحي إنَّ وإنّما!
أحاديث لم يُعقبنَ شيئاً وإنما ... فرتْ كذباً بالأمس قِيلاً مُرجّما

وقد ارتحل الشاعر إلى مضاربها ممنياً نفسه أن يتمتع بمشاهدتها، وقد يزيد فيتمنى أن يتمتع بحديثها ولكنه ما كاد يستريح، حتى علم أن صاحبته على وشك الرحيل، وأن النياق أعدت للظعن النازح إلى منأى بعيد، إن حميداً هو حميد الراسخ المكين، لم يقع النبأ على نفسه وقوع الصاعقة المدمرة، ولم يترك لعواطفه أن تستسلم للصراخ النائح على نحو ما نعهد من زفرات المعاميد، ولكنه كظم كل شيء في نفسه،

وانتحى منتحى قريباً، ليشهد عن كثب حبيبته، وقد لبست أجمل زينتها، وعلى ثوبها الحريري تتهادى بين صواحبها، فيهز الثوب خطوها المدلّ، وما كادت تركب حتى تزاحمن للوداع، كل ذلك قد وصفه الشاعر في ثبات واتئاد وكأنه يصف شيئاً لا يزلزل أعماقه! أتظن أن الرجل قد سلا واستيأس؟ إنه يمكث ما يمكث، ليعرف من الجيرة الأدْنَيْن أين سارت؟ وفي أي واد ستزنل وعلى مَن تحل؟ حتى استوثق من ذلك كله ورجع إلى موطنه يحتال للقاء!

- 3 -

وإذا كان لابد للمصدور أن ينفث، فقد نفث حميد ما أراح صدره حين عبر عما شاهد يوم الرحيل، ونقلت الريح شعره إلى حيث تحلّ صاحبته، وهي ذات زوج غيور شكس الخليقة، مانع لذماره، وقد اصطنع الحزم حين رفع الأمر إلى عمر بن الخطاب ليرى رأيه في هذا المتهجم على المحصنات! وعمر لا يسكت عن جرم، وهو راوية أديب نقادة يعرف منازع الحنين ودوافع النسيب، ويرى فيما قال حميد نزقاً طائشاً يجب أن يقف عند حد أمين! وليس حميد وحده صاحب هذا النزق، بل شاركه معشر من ذوي موهبته، امتلأت خواطرهم بالحنين فجاشت قصائدهم بالنسيب، فلابد من قانون صارم يقمع هؤلاد المتهدلين، وقانون عمر قوي باطش الإرادة سريع المؤاخذة فلا مناص من تنفيذه، يعلم حميد هذا ويتقنه، ولكن جوانحه تشتعل، وأواره يحتدم ولابد من التنفيس ببعض ما يلطف هذا العاصف الهائج في أضلاعه، أفيجرؤ على التصريح بما يريد؟ وهو الشيخ الداهية الأريب! أم يميل إلى الرمز الملوح بما يريد؟ إن الحدود لدى عمر تدرأ بالشبهات، وإن الرمز الملوح ذو شبهة تعتصم بها من يريد الدفاع يوم الخصام، ولا أجمل في عين حميد من الشجرة الفينانة ذات الثمر والظل والمرأى والنسيم، إنه شاعر صنع مجود، وقد أحكم من صور التشبيه في قصائد ما جعل رجال البيان يستشهدون ببعض ما قال، فليكن التشبيه مفتاح هذا

الرمز حين تكون صاحبته كالشجرة الفينانة ذات مرأى مونق وثمر مشتهى ونسيم رفاف، فياطيب مرآها، ويا حسن ثمرها، ويا برد ظلها، وأنّى يصل إليها؟

وقد قام دونها غيور شكس الخليقة يخاف عليها عرام الطائفين؟ فلا ظلها عند الضحى بمسعف، ولا فيؤها عند العشي بمنقذ!!

لقد رَوّحَت السرحة عن نفسه حين صارت باب القول، ولن يسد على الشاعر أحد طريقه حين يصف السرحة المشتهاة، أليس السرح نهباً مشاعاً للواصفين من ذوي الهيام بمفاتن الطبيعة، فليتغزل حميد في السرحة دون لائم، وليدع لها بالسقيا بعيداً عن نقمة الحاكم وليقل بأعلى صوت وأندى لسان:

أَبَى اللهُ إلاّ أنّ سرحة مالك ... على كل أفنان العضاهِ تروق
فياطيّب ريّاها، ويا بَرد ظلّها ... إذا حانَ من حامي النهار وَدِيق[4]
فلا الظلّ منها بالضحى نستطيعه ... ولا الفيءُ منها بالعشي نذوق
حَمَى ظلّها شكسُ الخليقة خائف ... عليها عُرامَ الطائفين شفيقُ
وهل أنا إنْ عللتُ نفسي بسرحة ... من السّرحِ مَسدودٌ عليّ طريقُ

واهاً لحميد، لقد خانه احتراسه الحريص حين نظم البيت الأخير، وكان الأولى ألا يهتف به، لأن تساؤله عما أجرم حين علل نفسه بسرحة من السرح يكاد ينتقل به من التلميح إلى التصريح، فإن واصف الشجرة الحقيقية لا يجد من يأخذ الطريق عليه من الحاكمين وها هو ذا دخل في مرحلة الضباب بين الغزل السافر والحنين الملثم لدى بعض الناس، وتجاوز المرحلة الضبابية إلى الحنين السافر لدى بعضهم الآخر، وفيهم من طار بالأبيات إلى زوج السرحة، ومن طار بها إلى عمر؟ ومَنْ خوّف حميداً عاقبة قوله حين تغزل في السرحة، فاضطر الشاعر أن يدافع عن نفسه فقال:

تجرّم أهلوها لأن كُنتَ مشعراً جُنوناً بها يا طول هذا التجرم
وما لِي منْ ذنب إليهم علمته سوى أنني قد قلت يا سرحةُ اسلمي
ألا فاسلمي ثم اسلمي ثمتَ اسلمي ثلاث تحيات، وإن لم تكلمي

وهو دفاعٌ مضحك حقاً، إذ هو كالثوب الحريري الذي يكشف ما تحته دون أن يستر شيئاً، وقد فتح به حميد طريق الرمز لمن يقع في مثل بلواه ذكراً كان أو أنثى فعلية بنت المهدي قد هامت بغلامها «طل» ورددت فيه بعض مقطوعاتها الرقيقة، فانزعج الرشيد وحرّم عليها أن تذكره وكأنها تذكرت حميداً، فلجأت إلى السرحة تتشوق إليها فتقول:

أيا سرحَةِ البُستان طال تشوّقي فهل إلى ظلْ لديك سبيل

والشريف الرضي نقيب الأشراف وشيخ الطالبين ببغداد يصدّه مركزه الديني عن الغزل الصارخ، فيخافت من صوته قليلاً ثم يلجأ إلى السرحة كما لجأ حميد فيقول:

اسلمي يا سرحَة الحيّ وإن كنت سحيقهْ
أتمنّى لك أن تبقيْ على النأي وريقهْ
ثمرٌ حرم واشيك علينا أنْ نذوقهْ!

ثم يكرّر القول في مناسبة أخرى فيقول:

يا سرحةٌ بالقاع لمْ يُبلل بغير دمي ثِراها
ممنوعةٌ لا ظلها يدْنو إليّ ولاَ جَناها
أكذا تذُوب عليكمو نفسي وما بلغت مناها

ومثل عُليّة ومثل الشريف كثير، ولا أدري لماذا أسائل الأميرة العباسية عن اختيارها السرحة الرقيقة الناضرة حين تتغزل في رجل مهما كان صبيحاً مليحاً ألا يغض ذلك من رجولته الفاترة ذات الفتاء

والنشاط؟ أم أنها أرادت التصحيف بين ظل وطل كما زعم الزاعمون وهو ما لا أرتضيه؟

تطورت الأحداث على غير ما يهوى حميد بعد أن هدده الخليفة، وتوعده الزوج الشامس الحرون واستاءت صاحبته استياءً شديداً لما نالها من قسوة الإرجاف واشتهار السمعة في بيئة ترعى التصون والانزواء، وقد يكون توعد الزوج وتهديد الخليفة أخف وقعاً على نفس الشاعر من استياء حبيبته وبرمها الضائق بما أعلنه حميد من غرامه الولوع!! لابد من استرضائها في أزمتها الخانقة، ولكن كيف الوصول إليها؟ وكل عين حولها تترصد حميداً إذا سمحت له شجاعته أن يجيء، إن الشاعر ليفكر ما يفكر في مأزمته المتحرجة حتى ليهتدي إلى حلٍ يراه برداً على كبده مهما كلفه من مال، وجشمه من عتاد فهو يختار من أصفيائه أمينيْن مخلصيْن يمدهما بما يشبع رغبتيهما من المال ليبذلا له ما يريد من صدق مخلص ووفاء أكيد، وقد عاهدهما أن يرعيا أمانة الله فيه، فلا يفشيا سراً له، ولا يَنْبِسَا لأحد حديثاً عنه، وعليهما أن يحذرا عيون الراصدين فإذا سألهما سائل فينتسبا إلى قبيلة جرم بن ربان فهي قبيلة مستضعفة ليس لأحد عندها ثأر، فيأخذهما به، وإذ ذاك يسلمان من كل معترض، وعليهما بعد ذلك أن يركبا نضوبهما في حذر، وأن يأخذا زاداً خفيفاً من لحم طري يقوم هو بإعداده، وإذا جاء الليل وسئلا عن القصد فليبهما الرد وليقولا أنهما تاجران ينتظران ركائبهما الموسقة بالبز والعروض يحوطها الرقيق والأتباع، وسيبيعان من يريد وعليهما أن يطعما من يسألون لكي يحتفوا بهما، على أن يحترسا فلا يعقدا بيعاً نهائياً، بل يتركان المسألة ذات شد وجذب فإذا اطمأن القوم إليهما تسللا خفية إلى بيت صاحبته، وشرحا موقف حميد، وكشفا عما يكابد من حسرة وشوق وطلبا أن تكشف عن سريرتها نحوه إذ أنهما تكلفا مشقة الرحلة من أجلها ومن أجله!

فأي قصة رائعة أحكم حميد ترتيب أحداثها وتصوير مواقفها، وإعداد حوارها سؤالاً وجواباً، ودقة إخراجها مكيدة واحتيالاً ومن وراء ذلك كله حلاوة نظمها لغةً وفكراً وتصويراً حتى لتعد فريدة في بابها إذا قورنت بما عرف من القصص الشعري لدى امرئ القيس ومَنْ احتذاه إلى عصر عمر بن أبي ربيعة، أي قصة رائعة بارعة تلك التي صورها حميد بن ثور الهلالي في قوله الرائع:

خليليّ إني مُشْتكٍ ما أصابني ... لتَسْتيْقنَا ما قد لَقيتُ وتعلمَا
أمليكما إنّ الأمانة من يَخُن ... بها يَحتملْ يوماً من الله مأثما
فلا تُفشيا سراً ولا تَخذلا أخاً ... أبثّكما منه الحديثَ المكتما
وقولاً إذا جَاوزتُما أرضَ عامر ... وجاوزتُما الحيّيْن نهْداً وخَثعما
نَزيعانِ من جَرم بنْ ربّان إنهم ... أبوْا أن يُريقوا في الهزاهزَ محْجما
وسِيرا على نضْويْن مكتنفيْهما ... ولا تحملا إلاّ زناداً وأسهما
وزاداً غريضاً خَفّفَاهُ عليكما ... ولا تُفشيا سراً ولا تحملاً دَمَا
وإن كان ليلاً فالْو يآنسيَيْكما ... وإن خفْتُما أن تُعرفَا فتلثّما
وقُولا خرَجنا تاجريْن فأبطأتْ ... ركابٌ تركناها (بتثْليث) قيّما
فما منكموُ إلا رأيناه دانياً ... إلينا بحمد الله في العين مُسلما
ومدّا لهَمُ في السّومَ حتى تمكنا ... ولا تَسْتَلجّا صفْق بيع فتلزمَا
فإن أنتما اطمأننْتُما وأمنْتُما ... وأجلبْتماَ ما شئتما فتكلما
وقولا لها ما تَأمرين بصَاحبٍ ... لَنَا قد تركت القَلبَ منه متيما
أبيني لنا أنّا رَحلنا مَطيّنا ... إليك وما نَرجوه إلا تَلوّما
فجاءَا ولم يَقْضيا ليَ حاجة ... إليّ، ولما يُبرما ألامرَ مبْرما
فيالهما من مُرسَليْن لحاجة ... أسَافَا من المال التلاد وأعدما

- 4 -

والخاتمة أليمة ومؤسفة بالنظر إلى الشاعر فقد أخفق صاحباه في

رسالتهما. ولم يبين الشاعر وجه هذا الإخفاق، أفتراهما تكلما ولم يجدا الأذن التي تسمع والقلب الذي يعطف؟ أم تراهما تركا الزيارة نهائياً إذ تعاصت عليهما الوسائل فرجعا خائبين بعد أن أعدما ما أخذا من مال واحتويا من عتاد!! كلا الأمرين محتمل ولكن الذي نتيقنه أن الشاعر قد جزع للعاقبة، ولعله أدرك من ملامح صاحبيه ما يوحي بانقباض حبيبته وتبرمها الضائق، فصاح مختتماً قصته ببيته الآسر:

ألا هل صَدى أمّ الوليد مكلّمٌ صداي إذا ما كُنْتُ رَمْساً وأعظما

على أن جانب صدود الحبيبة وتجهّمها لحميد أكثر احتمالاً من غيره، فحميد حينئذ في مرحلة خطرة من عمره الزمني لا تتيح له أن يمثل أدوار الشباب. فيقوم بدوره الفارسي المقتنص؟ ألم يذكر الرواة أنه ناهز الثمانين، وأنه مات في عهد عثمان، ثم ألم يكن تحريم الغزل عليه في عهد عمر بن الخطاب؟ إذن فقد كان أمضى من عمره أكثر من خمسٍ وستين سنة على الأقل حين تغزل في السرحة، وحين وصف ارتحال حبيبته ففيم تلهفها عليه مع اقترانها بزوج يماثلها شباباً وفتوة في غالب الظن، إذ من التصور أن تكون التي عاشت منعمة بين أم عزيزة، وأب كريم أن يرعيا لها حق الحياة فيختارا لها سيداً ذا قوة وجاه وشباب، ثم بماذا ترد عليه؟ وقد أرجف بها تصريحاً وتلميحاً وهو منها بمنزلة المجفو البعيد، يخيل إلي أن حميداً قد أدرك ذلك كله فتجرّعه صابراً مغيظاً، وكان الذي لا يصبر على ابتلاعه منه ما أصيب به من هذه الشيخوخة القاسية التي أوهت عظمه وصرفت عنه عيون المتطلعات فجعل يجتر ماضيه ويستعيد صور الشباب ذاكراً متنهداً، ليالي أبصار الغواني طامحة إليه، إذ تتناثر حوله الأقاويل فلا يعبأ، لأن ما يقول الناس أمر هيّن لدى من اكتمل شبابه، وفارت في عرقه نار التطلع وحُمّى الاشتهاء على أنه بعد أن فارق اللّذة، وصبا صبوات، صمّم على

المتاب ثم خذله عزمه فعاود ما اعتزم أن يقلاه، وقد عبر حميد عن ذلك كله حين قال في سلاسة حبيبة:

فلا يبعُد اللهُ الشباب وقولُنا إذا ما صَبوْنا مرةً سنتوب
ليالِيَ أبصارُ الغواني وسمعُها إليّ وإذ ريحي لهنّ جنوب
وإذْ ما يقول الناس شيءٌ مُهوّن علينا وإذ غُصنُ الشباب رطيب
وإنّ الذي منّاك أن تسعف المنى بِها بعد أيام الشباب كذوبُ

وهذا اليأس القاتل لم يمنعه أن يتذكر صاحبته في أجمل مرأى علق بذهنه منها، إذ لبست أجمل عقودها فأتلق الجمان على صدرها فكأنها ظبية تضع القلادة عليها! وقد التفتت به شاعريته المرهفة التفاتة بارعة، إذ سنحت أمامه ظبية نافرة تخاف صائدين يتعاقبانها مفترسيْن، فذكّرته بصاحبته، وقام يناشدهما الله ألاّ يهمّا نحوها بسوء! مما يذكرنا بما قال قيس بعد ذلك في مثل هذا الخاطر، ونفوس العشاق تتشابه وتتماثل من لدن آدم حتى ينفخ في الصور فإذا كان مجنون ليلى قد قال:

أيا شِبْه لَيْلى لاَ تُراعي فإنني لَك اليوم مِنْ وحشيّةٍ لصديق

فإن حميد بن ثور الهلالي قد سبقه بقوله في القصيدة السابقة:

كأنّ الجُمانَ الفَضْل نِيطت عُقودُه لَيَالي جُمْلٌ للرجالِ خلوب
بوحشيّةٍ أمّا ضواحي متونها فَلَمْسٌ، وأما خلفها فتليبُ
ذكرتُك لمّا أتلعَتْ من كناسها وذكرُك سُبّاتٍ إليّ عجيب
فقلتَ على الله لا تذعرانها وقد بشَرت أن اللقاء قريب

وقول الشاعر وقد بشّرت أن اللقاء قريب يدل على أن الأمل لا ينقطع، مهما استحكمت أغلاق اليأس، ومهما عاش اليأس في ظلام مدلهم لا نجم يجلوه! أي لقاء يتاح لمن فارق الشباب بآماد طوال،

أوهنت قواه وطوت عنه العيون!! لم يبق له سوى أن يستعيد ما كان متصبراً أو متحسراً، وقد كان الشاعر فيما أرى شديد الاستجابة لما حوله، فأخذ يتسلى بوصف ما تقع عليه عينه من مشاهد البادية، ويكاد يكون أستاذاً لذي الرمة في هذا المجال فلم أر مثليْهما عاشقيْن يهربان من شجونهما الداخلية إلى وصف ما يحيط بهما في الخارج من مسارح وأعلام؟ ولماذا نفصل الخارج عن الداخل، وهو في أحيان كثيرة يستجيشه ويستدعيه ويهيج ما كمن من الذكريات، فيأتي الشاعر العاشق حينئذ بأجمل ما يمكن أن يقال، لقد سمع حميد نوح حمامة ذات فرخ صغير أتيح له صقر ماكر قضى عليه، فأثار بنفسه هذا النواح أقوى ما يُنتظر من شاعر متفجر الأحاسيس ملتهب الخواطر، جم الذكريات!! إن الحادثة واقعية في رأيي وليست متخيلة، إذ لو أراد الشاعر أن يخترع لجعل الحمامة تفقد أليفها وقرينها، فيكون بكاؤها قريب الصلة بمشاعر حميد بدرجة أكثر وأقوى، مما يكون متجهاً إلى فقد فرخها الصغير ومع ذلك فإن الأسى يبعث الأسى، والفقد في شتى صوره مدعاة تراحم واشج، يؤلف الأواصر بين شتى الأجناس المتباينة فكيف بالمتقاربة المتجاوبة لقد رأينا نفراً من أساتذتنا الذين يتحدثون عن عيون الأدب الأوروبي يشيدون كل الإشادة بما نظمه شيلي في القُبّرة ومَنْ حاكاه من نوابغ الشعراء، فكتبوا أجمل الموازنات المبدعة في هذا المجال، فهل منهم من ينهض لدراسة ما قاله حميد بن ثور في الحمامة الثاكلة موازناً بما قاله غيره في نوح الحمام، وما أكثر ما رواه الأدب العربي في نوح الحمام من لدن عصر حميد حتى عصرنا الحديث، ولا أنكر أن نفراً من أفاضل الكتاب قد اتجه في هذا الاتجاه كزكي مبارك ومحمد هاشم عطية، وأحمد خاكي ومحمد عبدالغني حسن، ولكني أتطلب المزيد بحيث يتخصص باحث في دراسة هذا الغرض الحي المتغلغل بصوره وأحاسيسه وانفعالاته في أعمق الأعماق من خبايا

النفوس، لقد سكن حميد ذات مساء إلى نفسه وتصور أنه سيقضي ليلة هادئة مستريحة، ولكن نواح حمامة ثاكلة يقلقه، ويأخذ عليه أقطار نفسه، فيدع مكانه المطمئن ليتفهم دواعي هذا الهديل النائح، ويتعمق الأمر تعمق البدوي الدارس لبيئته عن خبرة فاحصة، فيجدها، تهتز مضطربة على غصن تتجاذبه الريح وهي تئن عليه قائلاً ومقوماً دون سكوت! وكأنها تدعو زميلاتها من الحمائم ليشاركنها في المأساة إذ قضت أجمل أيامها تحتضن فرخها الصغير (ساق حر) وهو فرخ جميل تطوق طوقاً بديعاً مما صنع الله لا مما صنع الإنسان فليست زركشته البديعة من ضرب صواغ يصنع الدراهم والدنانير، وقد رآه الشاعر من قبل في أجمل صوره الحانية الرحيمة حين مد جيده الرقيق الأحمر إلى فم أمه ليطعم فكأنما اكتسى نور زهرة حمراء! ومازالت أمه تحنو عليه وقد مهدت له أهدأ عش في أعلي مكان بالدوحة حتى اكتسى الريش وكاد يطير؛ ثم وقعت الواقعة التي ليس لوقعتها كاذبة حين انقض عليه صقر جارح فلم يدع منه غير رمام وأعظم فهاج هائجها وأرسلت نواحها الأعجمي الذي أثر أبلغ الأثر في قلب سامعه العربي فأخذ يتعجب كيف يكون غناؤها فصيحاً على أعجميته، ولم تفغر بمنطقها فماً، لندع حميداً نفسه يقص الحادث فما أشوقنا إليه حين يقول:

وما هاجَ هذا الشوقَ إلا حمامةٌ ... دعتْ ساق حرٍ(5) تَرْحةً وترنما

بكت شجو ثكلى قد أصيب حَميمُها ... مخافةَ بيْن يترك الحَبْل أجذما

تُباري حمام الجهلتيْن وترعوي ... إلي ابن ثلاثٍ بيْن عُوديْن أعجما

تَطوّق طوْقاً لم يكنُ عن تميمةٍ ... ولا ضربَ صواغٍ بكفّيْه درهما

بَنتْ بَيْتَه الخرقاءُ وهي رفيقةٌ ... به بيْن أعوادٍ بعلْياء مَعْلما

كأن على أشداقه نَوْر حَنْوة ... إذا هو مدّ الجيِّد منه ليُطعما

فلما اكْتَسى ريشاً سُخاماً ولم يجدْ ... له معَها في باحة العش مجثما

أتيح له صقرٌ مسف فلم يدعْ لها ولداً إلا رميماً وأعظما
فأوفتْ على غصن عشاء فلم تدعْ لباكية في شجوها متلوما
إذا هَزْهَزَتْه الريح أو لعبت به أرنّت عليه مائلاً ومقوّما
فهاجَ حمامَ الغيْضتين نواحُها كما هيّجتْ ثكلى على النوح مأتما
عجبتُ لها أنّى يكونُ غناؤها فصيحاً ولم تَغْفر بمنطقها فما
فلم أرَ محزُوناً له مثل صوتها ولا عربيّاً شاقه صوت أعجما
كمثلي إذا غنت ولكنّ صوتها له عَولّة لو يَفهم العَودُ أرزما

وقول حميد (له عولة لو يفهم العود أرزما) من أجمل ما يقوله شاعر حساس مثله، وأنا أقول له من وراء هذه القرون الممتدة عبر الزمن: إن العود قد فهم يا سيدي وأرزم إرزاماً مقلقاً هادراً لا شك فيه، أليس العود يشجيه الحداء فيبعث به الحنين؟ فكيف إذن بنواح الحمام؟ وأين الحداء من الهديل؟

عرفنا من قبل كيف اعترف حميد باقتناصه اللذات في عهد الشباب، وباعتزامه التوبة كما عرفنا كيف هدده عمر بن الخطاب في سن الكهولة وما بعدها مما يدخل في دائرة الشيخوخة عرفنا ذلك كله، فاتضح لنا أن الشاعر في عمره المديد لم يسل صبابته، بل ظل متعطشاً متطلعاً، فهل لنا أن نترك صويحباته اللاتي كلف بهن إلي زوجته التي عاشرته أمداً طويلاً، لنعرف موقفه منها، إننا نعلم أن صاحب هذا التدلّه الدائم لا يمكن أن يستقر نفسياً في أحضان زوجة تعاشره صباح مساء مهما أخلصت له الود وحفظت غيبه بعيداً، وغارت عليه قريباً، وقد تحدث حميد فيما بقي بين أيدينا من قصائد عن زوجته مرتين كان في كلتيهما ثائراً عليها دون حق، إذ لم تبد ما يبرر هذه الثورة في قليل أو كثير، ولو فعلت لأطلق الشاعر سعير نقمته عليها هاجياً ثالباً، فقد عدّه مؤرخو[6] الأدب من الهجائين! ففي المرة الأولى عاتبته على ما تراه من تبذيره كما تعاتب كل زوجة قرينها حريصة على ما في

يده، وكان علي حميد إذا صمم على أن يخالفها أن يعلن رفضه في اتئاد، كما قال الموصليّ لزوجته في مثل هذا الموقف:

وآمرةٍ بالبُخل قلتُ لها اقصرِي فليسَ إلي ما تأمرين سبيل
أرى الناس خِلاّن الجواد ولا أرى بخيلاً له في العالمين خليل

ولكنّ حميداً يبالغ في ثورته محتداً فيرد عليها صائحاً:

أحينَ بَدَا في الرأس شيبٌ وأقبلتْ إليّ بنُو عيْلان مثنًى وموحدا
رجَوْتِ سقاطي واعتلالي ونَبْوتي ورواءَك عنّي طالقاً وارحَلي غدا

ورويدك - يا هذا - فما بلغ الأمر مرحلة الطلاق، والحث على الفراق في الغد العاجل السريع! أما لو كنت تدخر لها بعض الوفاء لأقصرت، وعلمت أنها ناصحة فحسب.

أما المرة الثانية فقد بدأ الزوج بالهجاء لأدنى ملابسة كما يقول البلاغيون - إذ رأى زوجه تتطلع إلى مرآتها في كهولتها العابسة، فطفحت نفسه بما يكن لها من حفيظة وتساءل ما عسى أن ترى هذه المرآة من وجهها أنها لن ترى غيرغضون نجدها تشقه كما تشق غضون الطلح تراباً سحبت عليه، كما ترى محجراً شأنها(7) تبغي الغطاريف سواه، وأسنان سوء متباعدة كثيرة الفجوات كأنها غنم منتشر في رقعة من الأرض وشعراً متفرقاً في أنحاء الرأس، ثم يندفع فيقسم أنه لولا فقره وتوالي السنين العجاف على بؤسه ودَيْنه لتزوج من كعاب مكسال غيداء كأن ثيابها تكن غزالاً أغيد!! هتف حميد بذلك كله حين قال:

لقد ظلمتْ مرآتها أم مالك بما لاقت المرآة كان مُحَرّدا
أرتها بخَدّيْها غصوناً كأنها مجرّ غصون الطلح مأذقْنَ فدفدا
رأت محجراً تبْغي الغطاريفُ غيره وفرعاً أبَى إلاّ انحداراً فأبعدا
وأسنانَ سوء شاخصات كأنها سَوامُ أناس سارحُ قد تبددا

فأقسم لولا أن حُدْباً تتابعت علـيَّ ولـم أبرح بَديْن مطردا
لزاحمتُ مكسالاً كأن ثيابها يُجنّ غزالاً في الخميلة أغيدا

قال حميد ذلك كله في وجه امرأته المسكينة، ونسي أن ينظر في المرآة هو الآخر ليجد مْن صورته أشنع مما وجدت قرينته بحيث يستحيل عليه أن يجد هذه الكعاب المكسال كالغزال الأغيد، لترضى به قريناً كما توهّم ولسنا نفْتات عليه في شيء لأن الأيام التي نالت من زوجه نالت منه بحيث اضطر إلى الصراخ بمثل قوله:

لقد ركبتُ العصا حتى لأوْجعني مما ركبتُ العصا ظهري وأظفاري
لا أبصر الشخص إلا أن أقاربه معشوشياً بصري من بعد إبصاري

وهو معنىً ألح عليه الشاعر كثيراً فكرّره مثنى وثلاث ورباع، ومن أوجع ما قال في ذلك تساؤله عن لداته حين انحدروا إلى الفناء وتركوه في غير جيله من الناس، وقد تصورّ الموت عدواً يترصّده من ثمانين عاماً، كما يتصور عمره جملاً ضخماً أضناه وأتعبه عصراً طويلاً!! فإذا كانت الأيام قد فعلت به كل ذلك، فلم لم يرحم هذه المسكينة في كهولتها العابسة؟ ولِمَ لم يذكر سالف جهادها معه وصبرها عليه وهو زوج ملول طرف ذو بدوات ونزوات؟ وقد ساءت حتى تهدده أمير المؤمنين!! لعل مما يعزيها بعض التعزية أنه قال عن نفسه:

أيذهبُ أهلي بالفَناء وإخوتي ورَهطي وقد أيقنتُ أن سوف أذهب
أتَنْسى عدواً سارَ نحوك لم يزل ثمانين عاماً قبْضَ نفسك يَطلب
وتذكر سِرْداحاً من الوصل باقياً طويلَ القِرا انْضَيْتَه وهو أحدب
تقعّدته عصراً طويلاً أروضُه يلينُ ويَنبو تارة حين أركب

ولئن فُهمَ من هذه الأبيات شيء يتعلق بأسرته، لقد فُهم منها أن أهله ورهطه جميعاً سبقوه! وقد عاش بعدهم متحسراً متأسفاً، حتى

انتهتْ حياته المديدة التي لم يُسجل وقائعها مؤرخ، سوى ما حاولنا أن نستنبطه من شعره، وهو استنباطٌ لا يعدم الإسراف بعض الشيء في التأويل والتحليل فإذا كان لدى غيرنا ما يقوله مما يراه أقرب إلى الصواب وأدنى من السداد فإن المجال لديه متسع فسيح.

الهوامش

1) رواية الديوان هكذا:

ألا هلْ صدى أم الوليد مجاوب

صَداي إذا ما كُنْتُ رِمّاً وأعظما

2) يقول حسان بن ثابت: لو يدبّ الحوليّ من ولد الذرّ عليها لأنَدبتْه الكلوم!

3) بهبر، من البُهر وهو غلبة الحسن، الضّاري: العِرق الذي بدامنه الدم النّزوف الذي سال دمه.

4) الوديق: شدة الحر.

5) ساق حرُ: ولد الحمامة.

6) عدَّه مؤرخو الأدب.

7) شائهاً.



حول نشأة المسرحية في الأدب العربي

محمد عبدالعزيز الموافي

يرى بعض الباحثين[1] - تدفعهم نية طيبة وغيرة محمودة - أن الأدب المسرحي موجود في التراث العربي. وأن الدراما العربية لها سمات تنتمي إلى خصائص العرب الثقافية والنفسية والاجتماعية، وأن من التعسف أن نطبق على المجتمع العربي ما نطبقه على غيره من مقاييس ومعايير درامية. ومن هنا يكون من الأوفق ألا نقارن - درامياً - بين العرب وغيرهم، وإن كان من المفيد أن تكون هذه المقارنة لنعرف أن الخصائص الدرامية توجد في كل أمة بمقدار، وأن الدراما في المجتمع تستمد خصائصها من مقوماته، وتتفق مع ميوله واتجاهاته الفكرية.

أما أن التراث العربي يحوي كثيراً من الظواهر المسرحية، فهذا مما لا شك فيه. ويمكن أن نمثل لها بما كان يحدث في الأسواق الأدبية قبل الإسلام من إلقاء الشاعر لقصيدته وسط الجموع المحتشدة، وقد يحاور فرد منها الشاعر، فضلاً عن أن يرد عليه شاعر مثله. نعم هو مظهر جدّ بسيط، ويحمل كثيراً من النقاش. لكنه موجود. وربما كان أقرب منه إلى الظاهرة المسرحية، ما كان يقوم به القصاص أو المنشد، الذي يقلد بصوته وحركاته الأشخاص الذين تدور حولهم القصة. وكان علية القوم يتخذون في احتفالاتهم من يقوم بتقليد الحاكم ومن يرد عليه في جو يفيض بالمرح والسخرية، ويهدف إلى نقد بعض العيوب أو العظة ببعض الأخلاق. من ذلك ما يروى[2] عن الرجل البغدادي الذي

كان يخرج للناس ويجلس على شرف يومي الاثنين والخميس من كل أسبوع ليتساءل ويعدد أسماء الرسول والخلفاء ويثني على أعمالهم وسلوكهم. ثم يذكر بعض حكام بني أمية ويقدح في شخصياتهم ويعيب سلوكهم. وهو في عمله هذا يحاور تابعاً من أتباعه، يمثل دور الشخصية التي يدور عليها الحديث.

وقريب من هذا ما يذكر عن ذلك «الممثل» الذي عاش في خلافة المعتضد (279-289هـ) ويدعى «ابن المغازلي»، حيث كان يسلي الخليفة ويتقمص شخصيات كثيرة مختلفة الجنسية، يأخذ من حياة كل منها حكاية بسيطة يمثلها، وقد يشترك معه ممثلون آخرون يقدمون وجهة نظر موافقة أو مخالفة «فهذا ممثل فرد يقوم بأدوار فرقة كاملة ومتعددة صوتاً وحركة»[3].

والتراث مليء بمثل هذه البذور الدرامية، كتلك القصص التي تدور على لسان الطير والحيوان، والتي انتشرت بعد ترجمة «كليلة ودمنة» بهدف العبرة والموعظة. وكثير من الكتب القديمة - كالبخلاء - تحتوي على كثير من هذه البذور. بل إن المقامة هي قصة - أو مسرحية - ساذجة، تعكس بعض خصائص مجتمعها[4]. وابن عبد ربه في مقدمته للعقد الفريد، يقول: «جعلت هذا الكتاب كافياً شافياً، جامعاً لأكثر المعاني التي تجري على أفواه العامة والخاصة، وتدور على ألسنة الملوك والسوقة» فكأنه يقول إن الكتاب يحتوي على نماذج كثيرة من الحوار.

والأدب القديم مليء بالقصص الحقيقي أو المتخيل المحتوي على تلك البذور الدرامية كقصة خطبة الحارث بن عوف لابنه أوس بن حارثة، حيث يستمر الحوار بينهما وتشترك فيه الزوجة وابنتاها، بعد خروج أوس مغاضباً لرفض طلبه، لتنتهي القصة بزفافه إلى عروسه[5].

وهناك لون أدبي يقترب من الدراما، لاحتوائه على الحوار

والأحداث الدرامية، يمكن أن يمثل له برسالة «الزوابع والتوابع» لابن شُهيد الأندلسي التي تجري أحداثها في عالم الجن، وكذلك «رسالة الغفران» لأبي العلاء التي تدور في العالم الآخر، ويلتقي فيها المعري بالشعراء، ويحاورهم ويحكم عليهم. وقريب من هاتين الظاهرتين «مسرحية» مصرع الحسين التي عرفت في إيران والعراق، وتصور حياته ومأساته وما بعد المأساة. ونص بعنوان «سارة وهاجر» وآخر يدعى «سعد اليتيم» الذي يدور حول المعنى العام لأسطورة «إيزيس وأوزوريس»[6].

وإذا تقدمنا في الزمن وجدنا «الحكواتي» الذي كان يقوم بما تقوم به فرقة مسرحية كاملة، بتمثيله لأدوار الشخصيات التي يحاكيها، ثم «صندوق الدنيا»، و«الأراجوز» حيث يشبه كل واحد منهما مسرحاً مصغراً. وأخيراً «السامر» و«خيال الظل».

أكثر من هذا فإن الشعر العربي، وهو شعر غنائي، يحتوي على كثير من المواقف التي تحوي بذوراً درامية[7]. وضح فيه ذلك منذ فترة مبكرة في بعض أشعار امرئ القيس كقوله:

تنوَّرْتها من أذرعاتٍ وأهلُها ... بيثربَ أدنَى دارها نظرٌ عالي
سموتُ إليها بعد ما نامَ أهلُها ... سُموَّ حَبَابِ المالِ حالاً على حال
فقالت: يمينَ الله إنك فاضحي ... ألسْتَ ترَى السُّمَّارَ والناسَ أحوالي؟!
فقلت يمينَ الله أبرحُ قاعداً ... ولو قطَّعُوا رأسِي لديْكِ وأوصالي!

وكأبيات النابغة التي تناول فيها قصة الحية «ذات الصفا».

وما قاله الحطيئة في الأعرابي الذي فوجئ بضيوف وليس عنده رفد لهم، فاستبد به الحزن، وعرض ابنه عليه أن يُذبح ويُقدم لهم... ثم تُحل «العقدة» بظهور مهاةٍ يقري بها الأب ضيوفه:

وطاوي ثلاثٍ عاصبِ البطن مُرْمِلٍ ... ببيداءَ لم يعرفْ بها ساكنٌ رسْمَا
رأى شبحاً وسْط الظَّلام فراعَهُ ... فلما بدَا ضيفاً تَشَمَّر واهْتمَّا
وقال: هيا ربَّاهُ.. ضيفٌ ولا قِرَى! ... بحقك لا تحرمْهُ - تا الليلةَ - اللَّحْما
فقال ابنه - لما رآهُ بحيْرة: ... أيا أبت اذْبحني ويسِّرْ له طَعْمَا!
فروَّى قليلاً ثم أحجَمَ برهةً ... وإنْ هُو لَمْ يذبحْ فتاهُ فقد همَّا!
فبينا هُمَا عنَّتْ على البعد عانَةٌ ... قد انتظمتْ من خلف مسْحلها نَظْما
فأمهلها حتى تروَّتْ عطاشُها ... فأرسَل فيها من كِنَانته سهْمَا
وبات أبوهمْ من بشاشتهِ أباً ... لِضيفهمُ والأمُّ من بِشْرِها أمَّا

وقل مثل ذلك عن كثير من «حواريات» عمر بن أبي ربيعة في غزله مع محبوباته، كقوله:

قُلْن، يسترضينَهَا: مُنْيتها ... لو أتانا اليوم في سرٍّ عُمَرْ!
بينما يذكرنني أبْصرْنَنِي ... دونَ قيدِ الميل يعدُو بي الأغَرْ
قالت الكبرى: أتعرفن الفتى؟ ... قالت الوسطى: نعم هذا عمر!
قالت الصغرى - وقد تيَّمتُها -: ... قد عرفناه، وهل يخفى القمر!

وقل مثل ذلك عن كثير من «حواريات» عمر بن أبي ربيعة في غزله مع محبوباته، كقوله:

ولكن بعد هذه الإفاضة - هل تعتبر مثل هذه الظواهر دليلاً على نشأة المسرح والأدب المسرحي في تراثنا ؟ لن نبادر بالإجابة، وإنما نشير إلى تعقيب المتحمسين للفكرة «وتحفظهم» عليها ، فهم يرون أن الدراما العربية لها سماتها الخاصة، وليس من الضروري أن تنطبق عليها مواصفات الدراما اليونانية[8]. وإذاً فهم يشعرون بما في آرائهم من تحمس وغلوّ، فيذيلون الحديث بهذا التحفظ الذي يكاد يسلم لوجهة النظر المعارضة بما تقرره من أن المسرح العربي لم ينشأ نشأة فنية إلا في العصر الحديث بعد اتصاله وتأثره بالثقافة الأوروبية. وربما كان أصرح

في الدلالة على هذا الزعم، ما يأتي على لسان باحث من المتحمسين للقول بنشأة المسرح قبل العصر الحديث قبل أن يعرض للملامح المسرحية في النصوص القديمة - حيث يقول[9]: «لم يكن في الأدب العربي القديم مسرح. ولا عرف العرب هذا النوع من الأدب، ولا أبهوا له حين عبروا به وهم يطلعون على كتب اليونان». ثم بعد استعراضه لبعض تلك النصوص، يختم حديثه بقوله: «هذا الذي سقناه من شواهد لا نزعم - ولا يحق لنا - أنه مسرح عربي، أو بذرة لمسرح ما. ولكنه أيضاً ليس قصصاً تسرد، وحكاية تلقى، إنه **عرض مسرحي** بشكل من الأشكال.

على أية حال، ليس من همنا الآن أن نشعب القول في قضية العرب والمسرح أكثر من هذا، بعد هذا الاستعراض المجمل الذي هدفنا منه إلى إثارة جوانب القضية المحددة التي نعالجها وهي **لماذا لم ينشأ المسرح نشأة فنية في العصر العباسي مع أن ظروفاً كثيرة كانت مواتية لهذه النشأة، تأسيساً على تلك الظواهر الدرامية الماضية، وإنضاجاً لها؟**

وقد يحسن التمهيد لتناول هذه القضية بسؤال هو[10]: الأدب المسرحي فن جديد في اللغة العربية لم يدخلها إلا بعد اتصالنا بالحضارة الغربية الحديثة، فهل استطعنا أن نلائم بين هذا الفن الجديد وحاجة جماهيرنا العربية؟ وقد يدعونا هذا السؤال إلى أن نتساءل عن تلك الحاجة: هل هي حاجة حقيقية أم أنها ناشئة عن مجرد الرغبة في تقليد الغربيين؟ وإذا كانت الحاجة حقيقية فلماذا لم يوجد أدب مسرحي قبل العصر الحديث، ولماذا وجدت هذه الحاجة في العصر الحديث؟ ثم هل مجرد العلم بالأشياء يكفي لأن يدفع إلى محاكاتها؟[11] القضية إذاً هي قضية «أصالة» الأدب المسرحي - أو تأصله - عندنا. أي لماذا لم يوجد في عصر النهضة العباسية ووجد في العصر الحديث؟

وإذا تأملنا هذه العوامل التي يراها الباحثون سبباً في عدم نشأة الأدب المسرحي في التراث، وجدنا أنها في تفرعها ترجع إلى خمسة عوامل[12]:

1 - **العامل العقلي** وهو الذي يستند إلي إضفاء صفات ذاتية على الأجناس، فالعقلية العربية - أو السامية عموماً - عقلية تركيبية لا تتسلسل فيها الأفكار تسلسلاً دقيقاً، ولا يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً. ولكنها تكتفي باللمحات الخاطفة، فالذكاء العربي ليس من نوع الذكاء المبدع المبتكر، على حين أن العقلية الآرية - عقلية الأوروبيين التي ينتمي إليها أصحاب هذا الزعم «عقلية تحليلية تنظيمية». ومثل هذه الدعوى أصبحت الآن في مجال البحوث العلمية وَهْماً أقرب إلى الأساطير، ولذلك لن نجهد أنفسنا في استعراض عشرات الأدلة التي تدحض هذا الزعم من تاريخ العرب العلمي ومنهجهم الذي استخدموه في بحوثهم، واكتشافاتهم العديدة التي أفاد منها الأوروبيون في مختلف المجالات كل الإفادة، بشهادتهم هم قبل غيرهم!

وربما كان من الأيسر دحض هذه الدعوى من داخلها بتحليل ألفاظها، لنرى مدى الزيف في تركيبها والمغالطة في ترتيب النتائج على هذا التركيب، فكما يقال الكشف تحليلي والاختراع تأليفي وتركيبي. فهل يمكن الفصل بين التحليل والتركيب، ومن ثم بين الكشف والاختراع؟ وهل يمكن التوقف عند مرحلة منهما دون الأخرى، مع أن المرحلتين ممتزجتان ولا يمكن الفصل بينهما؟![13]

2 - **العامل اللغوي**: وهو الذي يقوم على الزعم بأن السبب في عدم نشأة الأدب المسرحي في تراثنا هو عدم تناسب اللغة العربية مع متطلبات اللغة الدرامية «فهي لغة كلاسيكية تشبه بستاناً جميلاً، لكنه بستان متجمد»[14] ولغة المسرح لا تحتمل هذه القوالب الجامدة.

وواضح أن هذا الرأى ينسب على الأدب الفصيح، وهذا يفهم منه أنه لم ينف نشأة المسرح أو بعض ظواهره في الأدب الشعبي، وضعف هذا الرأي لا يحتاج إلى مشقة في تفنيده، ويكفي أن يقال إن هذه اللغة نفسها كانت أداة الحوار في كثير من المسرحيات الحديثة، بل إن شعرها اتخذ أداة طيعة له المسرحيات الشعرية، فضلاً عن الكثير الذي يمكن أن يقال عن المميزات العديدة للغة العربية والذي تفيض به مؤلفات علمية كثيرة تدل على أن العجز ليس في اللغة، وإنما في قصور أصحابها وتقصيرهم في حقها وفي حقهم، فلم يضخوا في عروقها دماء تقدمهم المأمول وتحضرهم الذي لم يتحقق!

ومما يتصل بهذا الجانب اللغوي أن العرب لم يقبلوا على ترجمة التراث المسرحي اليوناني بسبب نظرتهم المثالية إلى التراث، فقد بالغوا في تقديمه واتخذوا منه مثلاً أعلى ينبغي تحقيقه[15]، ومقياساً يقومون به جيد الشعر من رديئه. وهم كذلك أحسوا في مجال الأدب أنهم بلغوا الغاية وليسوا بحاجة إلى رفد أدبهم بتراث غيرهم، وبخاصة أن التراث المسرحي اليوناني ينضوي تحت لواء الشعر الذي برعوا فيه وأجادوا، ومن ثم أطلق عليه «ديوان العرب» أي أنهم في العصر العباسي كان لديهم **إحساس المنتصر** المتفرد الذي يعتز بتراثه ويأنف من الأخذ عن غيره في مجال يظن أنه بلغ فيه الذروة. وإنما يتيح لنفسه - إن أباح لها - الإفادة في المجالات التي يشعر أنها غير مكتملة لديه، فضلاً عن أن الدراما اليونانية كتبت شعراً، وهو ينقص الكثير من روحه بالترجمة[16]. لأنه في روحانيته وموسيقيته لا تتأدى خفقاته إذا ترجم إلى لغة أخرى، إلا فيما ندر.

وليس من شك أن ابتعاد المترجم عن معايشة النص، معايشة كاملة توجب، الاقتراب من بيئته، والغوص في أعماق مبدعيه،

والإحاطة بظلال تعبيراتهم في إبداعهم المسرحي، لا شك أن كل ذلك أدى إلى هذا الخطأ الذي عاق خطى الشعر الغنائي عن التطور وحال دونه ودون السير في طريق الدراما.

وربما كان هذا الاعتزاز بالتراث هو الذي مهد للوقوع في الخطأ عند ترجمة فن الشعر لأرسطو. فاعتبر المدح نظيراً للمأساة والهجاءِ صنو الملهاة، نتيجة لابتعادهم عن تراث اليونانيين وعدم الإحاطة به.

ويرتبط أيضاً بهذا الجانب اللغوي الرأي القائل بأن إحجام العرب عن ترجمة التراث المسرحي سببه صعوبة فهم القصص الشعري اليوناني الذي يدور حول أساطير لا سبيل إلى فهمها إلا بشرح طويل يذهب بلغة الراغب في تذوقها. ولكن ألم تسع العقلية العربية في العصر العباسي كثيراً من الأفكار الدقيقة، بل وألبستها ثوباً جديداً، وصبتها في قالبها، كما فعل الفارابي في جمهورية أفلاطون؟ وألم يكن من الممكن أن يحدث ذلك للمآسي الإغريقية فتتناولها موهبة أدبية، تجردها من الأساطير المحلية، وتبقى لها مدلولها الإنساني العام؟![17]

إن الذي يمكن أن يقال بالنسبة لسهولة اللغة في الإحجام عن الترجمة[18] هو أن المسرحية اليونانية لم تكن حتى ذلك الحين أدباً معداً للقراءة، وكان مؤلفها يعلم أن أدبه سيعرض على الناس ممثلاً في مسرح. فكان يجرد حواره من الشروح والملاحظات والمعلومات المضيئة لجوانب المسرحية، اعتماداً على أن المشاهد سوف يدركها ببصره ماثلة عند الإخراج. ولعل هذا هو الذي جعل المترجم العربي يقف حائراً أمام التراجيديا، فهو يقلب بصره في نصوص صماء، يحاول أن يقيمها في ذهنه نابضة متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكنتها فلا يسعفه ذلك الذهن. وفي هذا الرأي كثير من الصواب فإن تناول المخرج للعمل الفني يعتبر - بشكل أو بآخر - تأليفاً جديداً له، يخضع فيه المخرج لرؤيته

الفنية، وينطلق منها. وإذا لم يكن المسرح موجوداً في العصر العباسي لتتضح على خشبته هذه الرموز الصامتة الملغزة، فلا عجب أن تفر العرب من ترجمة تلك النصوص المسرحية.

3 - **السبب الديني**: وهو الذي يرى أن مفهوم الإنسان في الإسلام يمنع وقوع أي صراع درامي. حيث إن العقيدة قد حلت له كثيراً من المشكلات الفكرية التي يمكن أن ينجم عنها الصراع[19].

هذا الرأي قال به بعض المستشرقين، وأضافوا إليه أن التراث اليوناني ذو نزعة إنسانية كانت أحد أعمدة النهضة الأوروبية، على حين لم يؤد الإسلام إلى مثل هذه النزعة ولم يتأثر بها لأنها لا تتفق معه. فالآلهة في عقيدة اليونان أقرب إلى البشر، أو إلى الإنسانية، يأكلون معهم، ويتنافسون. ومثل هذا الخلط بين عالم الغيب وعالم الشهادة مما لا يقره الإسلام. وقد ذهب قريباً من هذا الرأي الأستاذ أحمد أمين[20]. حيث رأى أن الإسلام يحرم التمثيل كما حرم التصوير.

كما أن الحياة الاجتماعية ومركز المرأة فيها لا يعين على قيام المسرح. كذلك ذهب الأستاذ زكي طليمات إلى شيء قريب من هذا عندما رأى أن العرب لم يترجموا المسرح اليوناني لوثنيته[21]. كما مال إليه الأستاذ محمود تيمور[22]، أما وثنيتهم في الجاهلية فهي وثنية بدائية لم تتطور إلى مثل ما تطورت إليه الوثنية اليونانية من طقوس معقدة[23].

وهذا الرأي بحاجة إلى تمحيص. فالإسلام لم يقض على الصراع في المجتمع الإسلامي ولم يجعل المسلم في سكينة مع نفسه إلا لفترة وجيزة، نشب بعدها الصراع قوياً شاملاً، وتعددت الطوائف المتناحرة في المجتمع الإسلامي، ووصل بها الأمر في صراعها المستعر إلى حد أن كفّر بعضها بعضاً. ثم إن المجتمع الإسلامي قد وسع كثيراً من الثقافات الوثنية المترجمة. بل إن السلوك العام في هذا العصر قد ابتعد كثيراً

عن المنهج الإسلامي، واتسم بصفات تتنافى وهذا المنهج. لدرجة الطعن في الدين ذاته، وشيوع الإلحاد والزندقة، وما تبع ذلك من إغراق في المجون وارتكاب لأحط أنواع الرذائل، وشيوع الخمريات واقتناء الغلمان. أي أن سلطان الدين على النفوس - بفرض تحريمه للتمثيل - لم يكن على درجة من القوة التي تجعل أتباعه يعرضون عن ترجمة المسرحيات اليونانية لأنها وثنية. أو أن يقلعوا عن التصوير - مثلاً - لأن الإسلام حرمه. ولذلك امتلأت قصور كبار القوم بالتماثيل المنحوتة. فما كان العقل العربي ليتحرج من المسرح اليوناني لما فيه من الحريات الشاطحة في تصويره العلاقة بين الإنسان وربه، وحتى لو تحرج العقل الإسلامي من قبول المسرح لهذا السبب، أفلم يكن في إمكانه أن يقف منه موقفاً إيجابياً يوفق بينه وبين متطلبات العقل الإسلامي، وبخاصة أن شيئاً من هذا قد حدث في مجال الفلسفة.

4 - **العامل الاجتماعي**: ويتركز هذا العامل أكثر ما يتركز حول فترة البداوة العربية وقبل أن يستقر العرب في الأمصار. أما بعد الاستقرار فقد نأى بهم عن المسرح نظرتهم المحافظة المقدسة للتراث التي سبقت الإشارة إليها. بالإضافة إلى أنهم على الرغم من تحضرهم المادي، ظلت البداوة صفة أصيلة فيهم «نشأ الكاتب في جو ثقافي لا يعترف للأفراد بوجود، ويطمسهم جميعاً في كتلة واحدة من الضباب الأدكن، فلا سبيل إذن إلى تصوير هؤلاء الأفراد يصطرعون في مأساة فالفرد جزء من القبيلة (أو الجماعة) لا وزن له إلى جانبها، ولا قيمة له بالقياس إليها. ولم يكن اليونان كذلك، فالفرد عندهم محور التفكير»[24]. وفي هذا الرأي بعض الغلو فإن وحدة المجتمع العربي في العصر الجاهلي (القبيلة) لم تذب شخصيات أبنائها أو تفنيهم فيها. بل - والحق يقال - إن هذا المجتمع الصغير كان أفراده يتمتعون بقدر من الذاتية والاستقلال لا يتمتع به كثير من مجتمعات أحفادهم في القرن العشرين[25]. أما في العصر العباسي فقد ازدادت هذه

الذاتية نضجاً، وامتلأ الفرد إحساساً بذاته، وتناقض بفكره مع كثير من معاصريه، حتى أصبحت العقيدة، على قداستها تخضع للجدال بين المؤمنين والملحدين!

5 - **أما السبب التاريخي**: فربما كان من أصح الأسباب لتفسير عدم نشأة الأدب المسرحي نشأة فنية ناضجة في العصر العباسي، مضافاً إليه بعض جوانب العامل اللغوي السابق. ومضمون هذا السبب كما يذكره الدكتور طه حسين(26) هو أن الأدب اليوناني كان قد اختفى حين كان العرب يقومون بترجمة الثقافة اليونانية، إذ كان محظوراً، لأن المسيحية في ذلك الوقت كانت تراه مغرقاً في الوثنية ولو كان معروفاً حين ترجمت ثقافة اليونان لما ترددوا في ترجمته. ويمكن أن ترتب على رأي الأستاذ العميد أنه لم يكن من التصور أن تسمح الكنيسة ببناء المسارح التي يمثل فوقها الأدب المسرحي في العهد البيزنطي. ومن ثم كان لبعض المترجمين العرب بعض العذر عندما ترجموا المأساة بالمدح، والملهاة بالهجاء، لأنهم لم يجسدوا شيئاً مجسداً، يهديهم إلى دلالة هذه الألفاظ المعمّاة الملغزة بالنسبة إليهم. فقد كان رجال الدين المسيحي إبّان حركة التعريب لا يسمحون بذلك، لما فيه من وثنية تفسد قداسة الدين، فإذا كان المسرح غير قائم في بلاده أصلاً، فهل يعقل أن تتصور تأثر العربي به ومحاكاته، ونقله؟!

هذا هو التعليل الذي يميل إليه الباحث، وهو الذي يصلح - في الوقت ذاته - لتفسير نشأة المسرحية في أدبنا المعاصر، لأن الظروف التاريخية قد اختلفت عن سابقتها في العصر العباسي، حيث أتيح لنا أن نطلع على هذا الفن في لغته حيناً وفي لغتنا أحياناً، مقروءاً ومشاهداً. حتى تيسر له أن ينمو في بيئتنا نمواً طبيعياً. وهو في ذلك مصبوغ بمواضعات هذه البيئة، متأثر بخصائص لغتها. ولا أدل على ذلك من امتلاء كثير من نماذجه بكثير من الظواهر - كالغنائية

والخطابية - التي تعد عيوباً جوهرية في البناء الدرامي. وما ذلك إلا لتأثير الميراث الحضاري والثقافي واللغوي للأمة الإسلامية، فضلاً عن اختلاف البنيان الاجتماعي الذي استنبت فيه هذا الجنس الأدبي الوافد عندنا، عن الأبنية الاجتماعية الأخرى التي نشأ في كنفها وازدهر. ومن ثم كان ضرورياً أن يتفرد المسرح العربي - بعد استهدائه القواعد الدرامية الجوهرية - ببعض الظواهر المسرحية التي فرضتها البيئة وساعد عليها التراث.

وأخيراً ينبغي أن نلاحظ أن التفسيرات الأربعة الماضية - غير التفسير التاريخي - تقوم على فرض أساسي وهو أن وجود ظاهرة أدبية أو عدم وجودها لابد أن يكون راجعاً إلى سبب طبيعي من العقلية الفردية أو العقلية الجماعية. وهذا فرض غير مقبول. إذ إن الأعمال الأدبية هي ثمرة القدرة المبتكرة لدى الأفراد والجماعات. وإذا سلمنا بهذا فإن القدرة المبتكرة عند جماعة ما وفي وقت ما يمكن أن تنتج أعمالاً لا تنتجها قدرة مماثلة في ظروف مشابهة؟ لأن الإبداع الأدبي ليس عملاً آلياً، بحيث تتساوى فيه النتائج إذا تساوت المقدمات. وهكذا ابتكرت العبقرية اليونانية المسرح في ظروف معينة، ولم تتجه العبقرية العربية هذه الوجهة[27]. وهذا شيء لا يعيب العرب ولا يزرى على عبقريتهم، وكان يمكن أن تفيد هذه العبقرية من اليونان في هذا الجنس الأدبي، لكن الظروف التاريخية - بالذات - لم تساعدها على تحقيق هذه الإفادة.

أي أنه يمكن القول بأن في انصراف العرب من الأدب المسرحي سبباً وجيهاً لخلو أدبهم منه في العصر العباسي، حيث لم تتهيأ له الأسباب التي تؤدي إلي وجوده في هذه البيئة.

على أن هذا التراث ظل متعاثراً للمسرح الحديث، فتارة يحتذي المعاصرون أشكاله البدائية ويجددون فيها، وتارة أخرى يستوحون

المواقف الخالدة للأبطال المضحين من أجل فكرة، أو المحافظين على أمانة الكلمة، في هذا التراث. سواء انتصروا في تحقيق ما هدفوا إليه، أو حال بينهم وبين ذلك تآزر القوى الفاسدة ضدهم وإصرارها على هزيمتهم.

وبذلك أصبح الاتكاء على التراث وتمثله، عاملاً قوياً من عوامل ازدهار الأدب المسرحي الحديث. ثم تطور الأمر إلى توظيف التراث في التعبير عما يريد الكاتب «لأن المعطيات التراثية تسمو إلى مرتبة عظيمة في وجدان الأمة، فهو يتوسل للوصول إلى وجدانها بأقوى الوسائل تأثيراً عليه، ويضفي على تجربته نوعاً من الأصالة الفنية عن طريق إكسابها البعد التاريخي الضاري، ويحيطها بإطار من الكلية والشمول بحيث تتخطى حاجز الزمن»[28].

الهوامش

1) انظر العرب والمسرح للأستاذ محمد كمال الدين. كتاب الهلال مايو 1975 ص 62.

2) تاريخ آداب اللغة العربية (دار الهلال 1958) 138/4.

3) العرب والمسرح 14-18.

4) عثر على بعض المخطوطات لمقامات الحريري، وفيها صور للسروجي - بطلها - وحوله أناس تسأله، أو يتطفل هو عليهم بالسؤال. وقد نجح بعض المؤلفين في تقديم مقامات الهمذاني، في مسرحية عربية معاصرة، بشكلها القديم. (العرب والمسرح ص 105) والأقرب إلى الصواب أن هذا توظيف للتراث في التعبير عن قضايا العصر، لأنه لم ينقل المقامة - بالطبع - بل استوحاها.

5) العرب في قصصهم للأستاذ عباس خضر (الدار القومية) ص 5-6.

6) العرب والمسرح 15-18.

7) ملامح مسرحية في النصوص القديمة: منذر شعار شعار. مجلة الأدباء العرب: أكتوبر 1972.

8) العرب والمسرح 62.

9) منذر شعار في مقاله السابق. وانظر كذلك قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر للدكتور عز الدين إسماعيل ص «32» ففيه نماذج أخرى، تبين أن الشاعر العربي وقف عند الإحساس بالمأساة، ولم يتجاوزه إلى تعمقها، وصبها في القالب المسرحي.

10) الأدب العربي والمسرح. مجلة الأدباء العرب: أكتوبر 1972.

11) من المعروف أنه كان في كثير من الأقاليم الشرقية للدولة الإسلامية، طوائف يونانية وأن كثيراً من المترجمين كان يعرف شعر هرميروس، حتى ليتغنى به في بغداد على طريقة اليونانيين كحنين بن إسحاق الذي لم يكن إغريقي الأصل. وإذاً فاتصاله باللغة الإغريقية هو اتصال الثقافة والتحصيل.

انظر: أخبار الحكماء للقفطي ص 49، 50، 120، بل إن أديباً موسوعياً كالجاحظ تكثر في مؤلفاته الدلائل على أنه يحيط بالثقافة اليونانية إحاطة واسعة مكنته من التفريق بين الشعر الرومي (اليوناني) والعربي تفرقة دقيقة لا تتاح إلا من خلال الفهم الواعي لطبيعة اللغتين. انظر البيان والتبيين 61/1، 63، 64، 72، 241، 243.

12) مجلة الأدباء العرب: أكتوبر 1972 رأي الدكتور شكري عياد في مبحث «الأدب العربي والمسرح».

13) العرب والمسرح 50-51.

14) الرأي لجاك بيرك انظر العرب والمسرح 9.

15) فالفنون اليونانية لم تكن لهم مطلباً نفسياً، ولم تكن لهم تقليداً أدبياً، ولم تكن عندهم موضع إعجاب يمليه الضعف أو الافتقار، لأنهم نظروا في تقديرهم لشعر اليونان نظرة مستخلصة من إحساس مستقل يقيم الأشياء، ويستوحون ماضياً عنيداً من شعرهم، ماضياً فرض نفسه فرضاً على كل ما أنتج في الشعر العربي، حتى ما كتبه أبناء الأجناس غير العربية التي طرأت على لغة هذا الشعر. فحتى هؤلاء لم يكتبوا المسرحية في العربية على الرغم من مشاركتهم في الإنتاج الأدبي العربي.

انظر تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري ص 262.

16) أشار إلى هذا الرأي الأستاذ نجيب محفوظ والأستاذ محمود تيمور في مجلة الأدباء العرب أكتوبر 1972 ص 6. وقد يقال إن هذا الاعتزاز هو الذي خالف بينهم وبين أحفادهم في العصر الحديث حيث نظروا إلى هذا الجنس الأدبي الذي حمله الغرب الغالب نظرة إعجاب، فالضعفاء يتمثلون ما لدى الأقوياء. والمغلوب مولع بتقليد الغالب.

17) اتصل كثير من المفكرين بالثقافة الإغريقية اتصالاً وثيقاً. انظر هامش (2) ص: من هذا البحث.

18) الرأي للأستاذ الحكيم في المجلة السابقة ص 4.

19) فالإسلام المعني - أو التقليدي كما يدْعونه - يعني التوافق التام مع القدر، وهذا

التوافق ينفي فكرة الصراع التي يعتمد عليها تطور الحدث. ثم جدت أسباب أدت إلى معرفة المسلم المعاصر بهذا الصراع الذي غطى عليه الإسلام قديماً، حين هيمن على حياة المسلم انسجام بين العبد وربه، اختفت في ظله الصراعات النفسية... وانسجام بين الفرد ومدينته تلاشى بسببه الصراع بين أفراد المجتمع وطبقاته. وبعد أن اقتحمت الحضارة الغربية هذا العالم الهادئ، وكانت بالنسبة إليه شيئاً أقرب إلى الأسطورة - وجد الإنسان نفسه حائراً ممزقاً بين مثله القديمة الهادئة المسلمة وبين تيار الحضارة المتقدم المزدهر هو من حوله. فهذا التمزق إذن هو الذي أوجد الصراع في نفس العربي. ومن ثم أدى إلى نشأة المسرح في العصر الحديث.

انظر: الإسلام والمسرح لمحمد عزيزة. ترجمة رفيق الصبان. كتاب الهلال إبريل 1971. والمؤلف متأثر - أو ناقل - لآراء «جاك بيرك» في هذا الصدد. وقد فاتهما التفرقة بين المجتمع العربي في عهود النضج الذي استمر ما يقرب من أربعة قرون، وبينه في عهود انحداره إلى عصور ظلامه المتأخرة. كما غاب عنهما كثير من ألوان الصراع التي سيطرت عليه في عهوده الأولى، والتي سنشير إلى بعضها فيما يأتي.

20) فجر الإسلام (الطبعة العاشرة) الفصل الثالث ص 135-139 وضحى الإسلام 281/1.

21) فن التمثيل العربي مطبعة حكومة الكويت: 99.

22) مجلة الأدباء العرب ص 6.

23) لو كان الدين مانعاً من ازدهار المسرح لما ترجم المسلمون من فروع الثقافة اليونانية ما يناقضه، بل لو أن هذا التعارض موجود لما أمر السلطان محمود الغزنوي الفردوسيَّ بإكمال «الشاهنامة». وإذاً فوثنية المسرح اليوناني لا تنهض أن تكون سبباً يحول بين المسلمين وترجمته.

24) د. زكي نجيب محمود: قشور ولباب. مكتبة الأنجلو، القاهرة 1957 ص 133-134.

25) يمكن الإشارة إلى الصفات التي كان لابد أن تتحقق في شيخ القبيلة، وضرورة استمرار هذه الصفات ليظل في منصبه. ثم إلى علاقته بأبناء قبيلته، وهي علاقة تقوم على نوع من الشورى وتبادل الرأي، فيما يحقق لهذا المجتمع الصغير أمنه واستقراره. كما أن تقارب المستوى المادي بينهم، واعتزاز الواحد منهم بذاته اعتزازاً يصل إلى حد الشطط، حال دون أن يستبد شيخهم برأي ويفرضه عنوة على أتباعه.

26) مجلة المجلة مارس 1966. وقريب من هذا ما رآه محمد عزيزة في كتابه السابق «الإسلام والمسرح».

27) انظر مقالاً للدكتور شكري عياد بعنوان الأدب العربي والمسرح مجلة الأدباء العرب أكتوبر 1972 ص 18-19.

28) د. علي عشري زايد: استخدام الشخصية التراثية. رسالة دكتوراه بمكتبة كلية دار العلوم ص 10-16.



التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب

السيد إبراهيم

- 1 -

كثيراً ما يردد الباحثون قول فرويد إن الشعراء سبقوه إلى اكتشاف اللاشعور[1]. وباستطاعتنا نحن كذلك أن نقول: إنهم تكلموا عن الرغبة كذلك قبل أن يتكلم عنها الفلاسفة وعلماء التحليل النفسي، واكتشفوا ملامحها الأساسية قبل أن يعرفها هؤلاء. وإذا كان رواد التحليل النفسي قد لجأوا إلي الآداب التي يعرفونها لتصوير أفكارهم واستمداد مفاهيمهم واصطلاحاتهم، كالآداب اليونانية وغيرها، فإن ثراء الأدب العربي القديم يوجب أن ينهض البحث التحليلي النفسي الذي يستمد اصطلاحاته ولغته من هذا الأدب. وامرؤ القيس من هؤلاء الشعراء الذين تكاد تكون أشعارهم تصويراً لأفكار التحليل النفسي، ومن هؤلاء الذين يجب الرجوع إليهم في مجال الاصطلاحات.

امرؤ القيس هو شاعر الرغبة الأول في العربية. في شعره فكرة الرغبة المنهومة التي لا تشبع أبداً ولا تتوقف عند مدى، بل لا تتحقق إلا بالموت:

وما المرء مادامت حشاشة نفسه ... بمدرك أطراف الخطوب ولا آل[2]

أي لا تتحقق رغبة المرء أبداً، وهي في الوقت نفسه لا تتوقف إلا إذا توقفت حشاشة نفسه.

أثار امرؤ القيس هذه الفكرة في قصيدته التي أسميها قصيدة «سلمى»، مرة حين صور لنا الفرس منهوما بالصيد أبداً، فهو يصرع طرائده واحدة بعد أخرى ولا يثنيه ذلك عن متابعة الطرائد، وكأنها ليست الغاية التي يقصدها، بل الفعل نفسه، كحركة لا تتوقف. وتلك هي الرغبة التي لا تتجه إلى موضوعها إلا لتتحول عنه إلى شيء سواه:

فَعادى عِداءً بين ثورٍ ونعجة ... وكان عِداء الوحشِ منّي على بالِ[3]

ولنلحظ ما في قوله: وكان عداء الوحش مني على بال، من أن هذه الموالاة، أو تصريع الوحش واحداً بعد واحد، أو الرغبة المتحولة أبدا في غير توقف، أشبه شيء بالهم الذي يستحوذ على صاحبه، فهو مأخوذ به أبداً.

وفي غير هذه القصيدة قال امرؤ القيس عن الفرس[4]:

ووالى ثلاثاً واثنتين وأربعا ... وغادر أخرى في قناة رفيض

كما قال[5]:

يجم علي الساقين بعد كلاله ... جموم عيون الحسي بعد المخيض

فالحسي، وهو موضع الماء، كلما استخرج ماؤه جم، أي عاد كما كان، فهو لا ينقص ذلك منه شيئاً.

ومرة أخرى تظهر الرغبة في قصيدة «سلمى» في صورة العقاب التي جعلها صيوداً، فهي تطلب الصيد حتى ضاق وكرها بقلوب الطير:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً ... لدى وكرها العناب والحشف البالي[6]

ثم يرجع امرؤ القيس فيعكس هذه التجارب على نفسه، فيقول[7]:

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة ... كفاني - ولم أطلب - قليل من المال

ولاحظ الشراح أنه حذف مفعول الطلب، وحاولوا أن يعيّنوه. قالوا: المراد ولم أطلب الملك. والأوْلى أن نقول إنه تركه بغير تعيين، إيماءً منه إلى أن الطلب مستقل بذاته، بقطع النظر عن موضوعه.

وفي شعر امرئ القيس تطلع «كأن لم» دائماً. وإن اختفت يظل وقعها قائماً هناك:

كأنّيَ لم أركب جواداً للذة ... ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

ولم أسبأ ... الرويّ ولم أقل ... لخيليَ كرّي كرّةً بعد إجفال[8]

بل هي مبدأ عام يطبع كل تجربة:

كأنّ الفتى لم يغن في الناس ساعة ... إذا اختلف اللحيان عند الجريض[9]

وهي من وراء شعور الاغتراب:

فلا تنكروني إنني أنا ذاكمو ... لياليَ حل الحيُّ غولاً فألعسا[10]

ومن وراء الحنين إلى المهد الأول - صدر الأم - الذي يتركه الطفل فلا يعود إليه أبداً، لكن يظل مؤرقا به إلى الموت. وهذا المهد هو المقيل وهو المُعرَّس في قول الشاعر[11]:

فلو أن أهل الدار فيها كعهدنا ... وجدنا مقيلاً عندهم ومُعَرَّسا

وفي قوله[12]: أماويّ هل لي عندكم من معرس؟

تلقي «كأن لم» على كل شيء في شعر امرئ القيس ظلاً كثيفا: إذا انقضى الشيء فكأن لم يكن. والأولى أن نقول: إذا تحققت الرغبة لم تتحقق. هذا هو مبدؤها الأصيل. الرغبة قرينها الخواء واللاشيئية والجوفاويّة والبطلان، وهو سر القلق الذي يشيع في شعر الملك الضِلّيل، هذا الشاعر الحزين أبداً الذي لم يكن بالشاعر الناعم:

وهل ينعمن إلا سعيد مخلد　　قليل الهموم ما يبيت بأوجال[13]

الرغبة تعصف بكل إمكانية لإشباعها: لا ترتوي أبدا. وتلك هي الإبل الهيم التي عبّر عنها روسّو كذلك وهو يقول[14]:

لو تحولت كل أحلامي إلى واقع، لظللت على حالي من عدم الشعور بالرضا: لبقيت أحلُم، وأستغرق في الخيال، وأرغب. لقد وجدت في نفسي خَواءً لا يمكن لشيء أن يملأه، تحرُّقاً في القلب إلى ضرب آخر من الإنجاز لا أستطيع أن أتبين كنهه، لكن أشعر رغم ذلك بأنه يجذبني إليه.

- 2 -

تختلف الرغبة عن الحاجة التي هي أمر بيولوجي يتم إشباعه إلى أن ينهض من جديد. الرغبة هي لحظة الخروج من الحاجة التي هي أمر حيواني يذعن للإشباع إلى ما لا ينصاع للإشباع. وهي تأخذ في الظهور في اللحظة التي ينفصل فيها الطفل عن أمه. تتولد الرغبة إذاً من الانفصال، وهي لحظة تصاحبها لحظة أخرى يدخل فيها المرء في اللغة: يتكلم. الكائن الذي كتب عليه أن يتكلم كتب عليه في اللحظة نفسها أن يرغب. ويرغب هنا مثل يطلب في شعر امرئ القيس، فعل لازم، وإن صح أن يتجه إلى مفعول. إنها الرغبة في ذاتها التي تصير أمراً مستقلاً بنفسه. اللغة كذلك تؤذن بانفصال أشد إيغالاً، هو الانفصال عن عالم الأشياء. لا تقدم اللغة سوى اللفظ الذي يكون حينئذٍ بديلاً عن الشيء، فهو كما يقول لاكان يدخل في تجربة الذات بوصفه قاتلاً: يقضي علي حضور الشيء وعيانيته المباشرة: يغتال الشيء، يزهقه. فهو إذاً يفصم بيننا وبين العالم الذي كان امتداداً

لوجودنا، فكنا وإياه شيئاً واحداً. هذه الواحدية تؤذن مع اللغة بالفصم والفطم والانقسام. الدالّ يجعل الشيء على المستوى الرمزي حاضراً، لكنه يكون على المستوى الفيزيائي غائباً. والشيء الذي كان موضوع الرغبة يستبدل باللفظ أو الرمز. يقول شراح لاكان(15): أسرع طريقة لفهم ما يعنيه بالرغبة أن نعود إلى فرويد والقصة التي يحكيها عن الطفل في لحظة الانقسام تلك. وهي قصة عن أحد أحفاده: كان الطفل قد شد البكرة بخيط وظل يدفعها داخل سريره المحوط بالستائر لتختفي عن ناظريه، ثم كان يجذبها إليه مرة أخرى لتعود إلي الظهور، وهو في كل ذلك يغمغم ببعض حروف استنتج فرويد أنها حروف من الكلمتين الألمانيتين: fort-da [بعيداً - هنا]. هذه لحظة يخبر فيها الطفل نفسيًا مسألة الغياب والفقد.وهو بهذه اللعبة يجعل حاضراً ما هو غائب، وهو الأم. وهي رغبة تظل تلازم الأنا أبدا منذ ذلك الحين. يخبرنا لاكان أن اللحظة التي يُقذف فيها الطفل في اللغة هي نفسها اللحظة التي فيها تصير الرغبة إنسانية.

مع اللغة يأتي قانون الأب، أو ما يسميه لاكان اسم الأب. وهو قانون يقوم على النفي، على الفصم، قانون أساسه «لا»: العلاقة بين الأنا والأم علاقة محرمة، فعليه أن يتخلى عنها. هناك علاقة بين الرغبة والقانون الذي يفرض في المقام الأول حظراً علي نكاح المحارم في الموقف الأوديبي. وكل ثقافة تفرض بالضرورة نظامها على الذات، نظام الدال، وهو نظام ينفي الطبيعي unnatura1.

تحريم نكاح المحارم هو المنطقة التي يتلاقى فيها هذان البعدان للوجود الإنساني: الطبيعي، والعلاماتي signifying هذا هو الديالكتيك بين الطبيعة والثقافة الذي كان محل اهتمام ليفي - ستروس. عني ستروس أن يثبت وجوده في كل شيء؛ فهو حيث يلتقي النيء والمطبوخ، وهو حيث تكون آداب المائدة إلخ(16). حظر المحارم هو

اللحظة التي دخلت «الثقافة» فيها الحياة البشرية: «عند هذه اللحظة انتهى سلطان الطبيعة على الإنسان. وقبلها لم يكن للثقافة وجود». الطبيعة هي منطقة العمومية، والثقافة منطقة الخصوصية. الطبيعة منطقة التحرر من القواعد، والثقافة منطقة القواعد. الطبيعة منطقة التلقائية، والثقافة منطقة الضوابط. وحظر المحارم أمر عمومي لدى جميع البشر، وهو في الوقت نفسه قاعدة سلوكية يجب احترامها، فلذلك ينتمي للمنطقتين معاً[17]. لكن فرويد كان قد سبق البنيويين جميعاً في الكتاب الذي ألفه عن الحضارة ومواجعها civilization and its Discontents إلي بيان هذا الصراع الأوديبي وعمومه في جميع الحضارات الإنسانية. ولاكان يري الأب في المثلّث الأوديبي على أنه الدالّ،وليس الأب البيولوجي، يراه على أنه اسم الأب Nom du Pere. إنه الأب الميت (راجع كلام فرويد عن الأب المقتول في كتابه الطوطم والتابو) الذي يشكل قانون الدال. وتلك هي المنطقة التي يتسلل فيها الموت إلى مفهوم الرغبة[18]. ميلاد الرمز معناه موت الأشياء: الشيء يُردّ إلى مدلول. كل وعي بالأشياء يلقي عليه الدالّ بظلاله، إنها ظلال الموت. وهذا الموت - كما يقول لاكان - «يؤسس في الذات أبدية الرغبة». وأبدية الرغبة عبارة أخرى للدلالة على تجددها واستحالتها على الفناء.

قانونُ المنعِ الأبويُّ - قانون الدالّ إذاً يؤسس أبدية الرغبة. وهو في الوقت نفسه يمنع هذه الرغبة ويعترضها، فهو يدمرها، بما يترتب على ذلك من ظهور الذات كذات مدمَّرة. فرض القانون، أو بعبارة أخرى فرض الثقافي على الطبيعي يسمى عند لاكان «الكبت الأول» Primal Repression، وهي عبارة فرويدية في الأساس. هذا الكبت هو منشأ اللاشعور وهو منشأ الرغبة كذلك. قانون الدالّ يقضي بانشقاق الذات، ويترتب على ذلك تأسيس الرغبة وتدميرها معاً. كذلك فإنه

يعترض طريق الهزة - Jouissance ذلك الاتحاد القديم Primordial بالأم [وأنا آخذ اللفظة من قول امرئ القيس : تأوبني دائي القديم] الذي يمنعه «لاء» الأب - الهزة التي هي علامة على الاكتمال - هذا الاكتمال الذي صار يتعذر إلى الأبد على الذات المتشققة أن تبلغه[19].

ترتبط الكلمة أو اللوجوس إذاً بقدوم الرغبة. ولهذا الارتباط دال يسميه لاكان الفالوس Phallus. بعض شراح لاكان[20] يرى الرغبة لا علاقة لها بالطبعيّ ولا بالرمزي، فهي تقع في المنطقة بينهما، ولذلك يشبهها بذلك النصب الهرمي Herm الذي كان قدماء اليونان يقيمونه كعلامة فاصلة بين الأماكن، بين شارع وشارع أو بين بلدة وأخرى إلخ، ويهدونه إلي هرميس Hermes رسول آلهتهم راعي الهرمنيوطيقا - فن أو علم تفسير الرموز. هذا النصب الذي يشبه الفالوس له كذلك وظيفته. الفالوس يشير إلى الهزة، إلى اكتمال الكينونة في الكائن - هذا الاكتمال الذي لايتأتى عن طريق اللذة العضوية. فهذه اللذة إنما هي إشباع مؤقت ربما أرضى حاجة بيولوجية، أو ربما كان استجابة لطلب دليلٍ على الحب. أما الرغبة، فإنها تقع وراء تخوم اللذة : «مبدأ اللذة هو مبدأ التوازن homeostasis في الكائن الحي......... أما الرغبة فتتجاوز العتبة التي يفرض مبدأ اللذة ألا نتجاوزها».

الفالوس عند لاكان ليس عضو الذكورة. هو دال الرغبة أو الدالّ الأعظم لها[21]. الفالوس كلمة يؤثرها لاكان على أي كلمة أخرى تشير إلى العضو التناسلي للرجل. وهو بهذا الاستعمال يريد أن ينفي الطبيعة البيولوجية المتضمنة في الكلمة؛ ذلك أنه يرى أن اهتمام التحليل النفسي لا يتجه إلى العضو في حقيقته البيولوجية، ولكن إلى الدور الذي يضطلع به في الفنتازيا. وهنا تأتي وظيفته الخيالية أي المتخيلة أو المتوهمة. الفالوس المتوهّم imaginary هو صورة عضو

الذكورة في مخيلة الطفل: يتصوره شيئاً يمكن انتزاعه عن الجسد، وذلك بالخصاء، في المرحلة الأوديبية. هو - عنده - الشيء الذي تتجه إليه رغبة الأم[22]. ولذلك يتماهى الطفل أو يتوحد به. يرى الطفل نفسه حينئذٍ أنه الجزء الذي يكمل الأم وترغبه.

والفالوس عند لاكان يرتبط بالخصاء. وهذا الخصاء عنده يقع ثلاث مرات. في المرة الأولى يتوحد الطفل بالفالوس المتوهم، مصورا لنفسه أنه ما تحتاجه الأم. والمرة الثانية حين يتدخل ما يسميه لاكان الأب المتوهم imaginary father معترضاً هذه العلاقة بين الطفل والأم. وهذا التدخل اعتراض على ما سميناه بالعلاقة المحرمة أو نكاح المحارم incest taboo، وحينئذٍ فالأب المتوهَّم ينظر إليه على أنه يحرم الأم من هذا الفالوس. أما المرة الثالثة، وهي الخصاء علي الحقيقة، فهي خصاء الأنا أو الذات: إن عليه أن يكف عن محاولاته أن يكون موضوع رغبة الأم - عن محاولة أن يكون الفالوس. النفي في المرة الثانية للفعل يملك/ يحوز: الأم لا تملك الفالوس. والنفي في المرة الثالثة للفعل «يكون»: الطفل ليس (= لا يكون) موضوع رغبة الأم[23].

هذا الخصاء للأنا، هو ما وقع في اصطلاح بعض باحثينا تحت اسم «الأجَبِّية»[24]. فالجمل الأجب هو ما قطع منه السنام. هذا السنام يشبه الفالوس، وله كذلك وظيفته. ولذلك هو خير ما يمكن التعبير به عن الفالوس. (السنام هو الصورة المقلوبة لعضو الذكورة).

إن الأنا بتخليه عن هذه المحاولات في أن يكون موضوع رغبة الأم أو أن يكون الفالوس يتخلى في الوقت نفسه عن الهِزّة Jouissance التي لا ينالها بعد ذلك أبداً، وإن سعى إليها سعياً دؤوباً بقية حياته، هذه الهزة التي يصفها بارت R. Barthe في بعض كتاباته[25] بأنها الضياع المفاجئ للاجتماعي. ما يسميه لاكان البنية الرمزية، أو النظام الرمزي للغة، يفرض حظراً على الهزة: من يتكلم

محظور عليه الهزة. وهذا شرط الدخول إلى النظام الرمزي، أو اللغة، أو النظام الاجتماعي المؤسس في جوهره على «لا»، أو الثقافة التي تنفي الطبيعة: دخول الأنا في الرمزي/الاجتماعي/الثقافي مشروط بالتبرؤ من الهزة. وهذا هو معنى الخصاء عند لاكان، وهو أمر ضروري، وإلا فالذهان Psychosis. الخصاء كما يقول لاكان معناه رفض الهزة «حتى يتسنى الحصول عليها في السلم المقلوب لقانون الرغبة»[26].

الثقافة العربية تستبطن هذه المعاني بوضوح: اللغة العربية تجمع في لفظة «نهي» بين الدلالة على العقل والدلالة على «لا». النُّهى جمع نهية، وهي العقل، وهي اللوجوس. هي كذلك القانون والنظام الاجتماعي. ونهاه - على ما هو معروف - قال له: لا. كلمة العقل نفسها تنطوي على هذا - العقل يعقل (النفس؟) عن تتبع السيرانة Siren المهلكة التي تسمى الرغبة. كذلك يظهر هذا في التجنيس اللفظي في «الأبوة» و«الإباء»: الأب يأبى. وأنا أحب أن أضعها على هذه الصورة التى تشبه أن تكون قانوناً: «أَبِي أَبَى»، وذلك حتى تكتمل المشابهة اللفظية ولو في الصورة الخطية. ويمكن لو تتبعنا الألفاظ العربية أن نقع على نسيج متكامل من ذلك.

الخصاء هو التقويض الأخير للاكتمال، للنهائية finality، وهو يظهر أولاً في تقويض الانتصار الأوديبي، لكنه يظل حاضراً على نحو فعال فيما يعقب الانشقاق الأول للذات عن موضوع رغبته؛ لأن الذي يعقب هذا الانشقاق تأسيس القانون أو اسم الأب الذي هو الآخر الكبير the Other للرغبة[27].

ولما كان الفالوس عند لاكان هو الدال الأعظم، فقد دعا ذلك منتقديه إلى اتهامه بمركزية الفالوس. ولذلك اختلف معه بعض علماء التحليل النفسي، مثل لكلير Leclaire الذي ذهب إلى أن الفالوس ليس إلا واحدا من عدة دوالّ لها جميعاً رتبة الدالّ الأصلي. والفالوس

عند لكلير يشبه الطفل المعجزة - على حد قول بعض الباحثين، فهو يقع وراء التخوم. وهو دالّ صرف لا سبيل إليه إلا من خلال الكنايات التي تقع في الخطاب. وهذه لاسيطرة للنظرية عليها. فإذا كان الفالوس وراء التخوم فلا سبيل إليه إلا من خلال تجارب بعينها مضاعفة القوة والعمق. يقول[28]:

> لا يمكن للفالوس أن يشتمل عليه مفهوم؛ لأنه يقع ضمن مكونات للاشعور.إنه مثل رقم أصم (5،7،11 إلخ) لا يقبل القسمة إلا على نفسه، فمن المستحيل أن ينقسم. وبسبب كونه فذاً، يفر من التعبير عنه. وهذا يعني أن لا وجود لنص يقال فيه: هذا هو نص الفالوس، أو لصورة picture تكون صورته، ولا يمكن أن نصادفه إلا في الوجد ecstasy الذي تخبره الأجساد في مخاطرة الحب.

وخشبة المسرح التي تُعرَض عليها دراما الرغبة هي اللاشعور كما يقول الباحثون[29]. هذه الدراما تؤديها كل أجزاء الجسد فينا: الأصابع والعيون والبشرة والفم، حيث تنطق فيما بينها وبين أنفسها باللغة المنسية - لغة الحب، حيث الكلمات التي تجتمع معاً وتنتظم إنما هي كلمات الرغبة.

- 3 -

هل يمكن الولوج إلي قصيدة امرئ القيس المعلقة[30] من خلال كلمة واحدة فيها. هذه الكلمة حينئذ هي - بلغة النقد الحديث - الكلمة المفتاح. وبالطبع هناك مفاتيح كثيرة للولوج إلي القصيدة.

ولكن لنتفق علي أن هناك إمكانا لفهم القصيدة من خلال التوقف عند قوله: «أفاطم». وقد يرشح هذه الكلمة للاختيار ما يمكن أن يكون الشاعر قد أضفي عليها من «إغراب» defamiliarization، بالنداء والترخيم، ثم وقوع الكلمة في سياق التصريع المستأنف:

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

فالنداء والترخيم، ثم التصريع إنما هما حيلتان أو تقنيتان للإغراب ولفت الانتباه. وفكرة الفطام - علي ذلك - تدعونا للتوقف عندها وتلفت انتباهنا إليها. سيكون أصلح المناهج حينئذ منهج التحليل النفسي، وبصفة خاصة ما أنجزه لاكان في هذا الشأن. الفطام يثير فكرة الأمومة، كما يثير فكرة «قانون الأب». والتذكير في «فاطم» الآتي من قبل إسقاط التأنيث، سيكون نوعاً من الإلحاح علي هذا القانون. أصلح الشعر في العربية للمنهج التحليلي النفسي شعر امرئ القيس، فهو الشعر الذي يكابد التشقق والانقطاع - انشقاق الحاضر عن الماضي - أو الانقطاع عن الأمومة - علي نحو ضارٍ.

المرأة في شعر امرئ القيس - عموما - يمكن النظر إليها في ضوء العلاقة الثلاثية في الموقف الأوديبي. ترتبط المرأ ة في المعلقة بالأمومة بصورة تشبه الهوس: «أم الحويرث»، و«أم الرباب»، ثم هي الـ «حبلى» وهي الـ «مرضع» الموصولة بذي تمائم محول:

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل
فمثلك حبلي قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول

ولننظر في المادة اللغوية للفطام: فطم العود فطما: قطعه. وفطام الصبي فصاله عن أمه. وأصل الفطم القطع. وناقة فاطم: إذا بلغ حوارها - يعني ولدها - سنة[31]. فهي إذاً «محول» كما جاء في شعر

امرئ القيس، إشارة إلى أن الفطام همٌّ يستحوذ على الشاعر. في التفكير اللغوي، أعني ما يمكن أن تنبئ به المادة اللغوية، الفطام يعني قطع الشيء عن نفسه. هنا تظهر اللغة العربية وثيقة الصلة بالتفكير اللاكاني: الفطام قضاء بانفصام الشيء عن نفسه.

في مثل هذا النهج من التفكير لن نجد فرقا بين قوله[32]:

نشيم بروق المزن أين مصابه　　　ولا شيء يشفي منك يا ابنة عفزرا

وقوله الآخر :

تسلت عمايات الرجال عن الصبا　　　وليس فؤادي عن هواك بمنسل

صار البرق - في البيت الأول - رمزاً للرغبة، وصارت المرأة مطلوب الرغبة الذي لا يتحصل أبدا، بإشارة التعبير «ابنة عفزر» إلي الوعد الذي لا يتحقق، علي ما أشار إلى ذلك الشراح: «قيل: ابنة عفزر قينة كانت في الدهر الأول لا تدوم علي عهد، فصارت مثلاً». ويؤكد ذلك ما ورد من شعر غير امرئ القيس، وذلك قول حاتم[33]:

وإني لمزج للمطي علي الوجي　　　وما أنا من خلانك ابنة عفزرا

هذا في شعر حاتم طلاق للذاتي والشعري لصالح الاجتماعي، وهو في شعر امرئ القيس خلاف ذلك تماماً. الاجتماعي يظهر في القانون، في شريعة المجتمع ، في الأخلاق التي جمعها حاتم في كلمة «التنصر» التي إنما تعني في جوهرها «لا»، حين قال في القصيدة نفسها[34]:

ومازلت أسعى بين باب ودارة　　　بنجران، حتى كدت أن أتنصرا

العفزر في اللغة السابق السريع، والعفزر الكثير الجلبة في الباطل. وهذه كلها صفات فرس امرئ القيس، فلا ينبغي أن تغيب عند

التحليل. الرغبة تمثلت في شعر امرئ القيس في ألفاظ كثيرة، ربما كان أقواها لفظ «الغواية»:

فقالت يمين الله مالك حيلة وما إن أري عنك الغواية تنجلي

لنراجع الأمثلة الثلاثة السابقة مرة أخري، ولنلاحظ هذا النفي المقيم: لا شيء يشفي منك، ليس فؤادي بمنسل، ما إن أري عنك الغواية تنجلي.

ولننظر في تجربة البرق والسيل، وهي من التجارب الكبرى في شعر امرئ القيس. يمكن النظر إلى ذلك في ضوء أفكار التحليل النفسي عن «الهِزَّة» Jouissence، وهي تقترب في استعمال لاكان من مفهوم الليبيدو libido عند فرويد. وقد ربط الشاعر الآخر بين الهزة والقطر «المطر» في قوله:

وإني لتعروني لذكراك هزة كما انتفض العصفور بلله القطر

وفكرة الهزة لها ارتباط بما يسميه أصحاب التحليل النفسي مبدأ اللذة pleasure principle. وهو المبدأ الذي يقضي بأن للذة حدوداً إذا تجاوزها فإن الألم من وراء ذلك: قدرة المرء على احتمال اللذة محدود بمقدار بعينه منها. لكن هناك رغبة دائمة في الوقت نفسه في تجاوز هذا المنع المفروض على الذات. والحاصل حينئذٍ هو لذة مؤلمة يسميها لاكان الهزة Jouissence. يقول: «الهزة معاناة»، فهي إذاً قائمة على مفارقة تقضي بأن تأتي المعاناة أو الألم من الإشباع، أو الإفراط في اللذة[35]. وهذا هو السر في أن فرحة الطيور إثر تجربة البرق والمطر في معلقة امرئ القيس، مقترنة باللذع الذي يأتي من حب الفلفل:

كأن مكاكي الجواء غدية صبحن سلافا من رحيق مفلفل

- 4 -

امرؤ القيس يبحث عند المرأة إقراراً به واعترافاً: يريد أن يكون الشيء الذي يتجه إليه طلب المرأة. وهذا المعنى يظهر في قول لاكان: رغبة المرء رغبة الآخر. إنه بحث عن رغبة الآخر فينا، وبهذا يتحقق وجودنا الآدمي، كما يقول هيجل. فالرغبة «لا تكون إنسانية إلا إذا اتجهت رغبة المرء - لا إلى الجسد - ولكن إلى رغبة الآخر؛ بمعنى أن تكون رغبته أن يكون «مرغوباً» أو «محبوباً»، أو بعبارة أخرى ألا يراه الآخر إلا حيث تكون قيمته الآدمية، أي أن الرغبة الإنسانية برمتها هي آخر الأمر شيء يأتي من الرغبة في التعرف الذي ينتهي بالاعتراف[36].

المرأة عند العربي مرآة. ولاحظ هذا التجنيس، هذا التشابه بين الكلمتين في الصورة اللفظية: المرأة والمرآة. هل يجب أن يذهب ذلك سدى؟ لو فعلنا لم نكن مخلصين للتحليل النفسي بوجه عام، ولن نكون مخلصين للاكان بوجه خاص. أبو العلاء الذي يمكن النظر إلى شعره على أنه وعاء لهموم الوعي العربي، أو بلفظة أصح هموم اللاوعي، على نحو ما الأحلام وعاء اللاوعي، أظهر ذلك حين قال:

ماويةُ المرأةُ لا تصحب الـــ ماويةَ المرآةَ من عُجبها

لقد أكد امرؤ القيس هذا حين ظهرت المرأة عنده بتلك الدلالة على نحو صريح: «ماوية». أسماء الأعلام الأنثوية هي دائما عند امرئ القيس مفاتيح .يقول الشاعر[37]:

أماويُّ، هل لي عندكم من معرس أم الصرم تختارين بالوصل نيأس

الماوية في اللغة المرآة. إذاً فالمرأة هي ما يريد أن يعكس عليه صورته. وتلك هي النرجسية التي تشي بها كل صور الحب والرغبة فينا. إنه يريد أن يفرض الصورة التي له عن نفسه عليها فرضا:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول

وهذا هو ديالكتيك السيد والعبد عند هيجل. فهذا الديالكتيك هو النتيجة المحتومة التي تترتب على حقيقة أن الرغبة الإنسانية هي رغبة في التعرف والاعتراف . ولكي يصل المرء إلى تحقيق هذا ، لامردَّ له عن فرض صورته عن نفسه على آخر .

ديالكتيك السيد والعبد يُستشَف في الأعمال الأدبية الكبرى في الثقافة العربية، وأولها قصيدة امرئ القيس. إن الآخر في هذا الديالكتيك مدفوع هو كذلك بالرغبة نفسها ، فلا مهرب عندئذٍ من الاقتتال ودخولهما معا في نزال. ولا يكون هذا النزال نزالاً حقيقياً من أجل التعرف فالاعتراف، أي من أجل حيازة القوة والصيت والتقدير، أو ما يقع في لغة القوم بلفظ البرستيج prestige، ويقع في لغة العرب بلفظ السُّورة، (أخذاً من قول الشاعر:

ألم تر أن الله أعطاك سورة ترى كل ملك دونها يتذبذب)

إلا إذا كان صراع موت، إلا إذا كان مماوتة - إذا شئنا أن نستعمل ألفاظ امرئ القيس؛ لأنه لا يمكن لأيٍّ من طرفي الصراع أن يظهر أنه آدميٌّ حقاً إلا إذا قامر بحياته نفسها في سبيل هذا الاعتراف. إنه اعتراف بالآدمية، اعتراف بخروج المرء عن أن يكون حيواناً.

لكن لا يمتد هذا الصراع ليبلغ حد الموت؛ لأن كلا من الطرفين المتصارعين يحتاج إلى الآخر حيّاً ليعترف له بالسيادة. هنالك تتوقف رغبة أحدهما في الاعتراف به مسلّما للآخر بهذا الحق مقراً له بالخضوع في سبيل أن يُبقي على حياته، ومرجئاً رغبته في الوقت نفسه. إن المجتمع الإنساني عند هيجل قائم على هذا ، فهو لا ينهض إلا على

قبول جماعة منه الخضوع بدلاً من الموت؛ إذ من المستحيل - عنده - أن يوجد مجتمع كله من السادة.

لقد انتفع لاكان بهذه الفكرة الهيجلية على نحو بعيد. وهو كثيرا ما يشير في كتاباته إلى هذا الديالكتيك الذي يتكلم عنه هيجل في «فنمنولوجيا الروح» Phenomenology of Spirit معتمداً في ذلك على القراءة التي قدمها أستاذه ألكسندر كوجيف A. Kojeve لهيجل. لكن هذا الديالكتيك عند لاكان ديالكتيك الرغبة، وليس الأفراد. فالرغبة، لا ينفرد بها الذات دون الآخر، بل هي شيء متداول وليس ثابتاً. وهي تسعى إلى الاعتراف بها على نحو دائم. ثم إن هذا الديالكتيك بما فيه من النزال حتى الموت، يصور عند لاكان العدوانية التي تنطوي عليها العلاقة الثنائية بين الذات والآخر. العدوانية aggressivity عنده غير العدوان aggression. العدوان لا يطلق إلا على ألوان العنف في السلوك ، على حين أن العدوانية أعم من هذا. هي تطلق على ظواهر أخرى أيضاً. فهي ماثلة في صور الحب والمودة، حتى لدى المصلحين الاجتماعيين وغيرهم من الذين يجدون أنفسهم مدفوعين إلى التضحية بأنفسهم في سبيل الجنس الإنساني، كما هي ماثلة في صور العنف. وهنا لا يفترق لاكان عن فرويد الذي ذهب إلى أن العواطف الإنسانية تقوم على التضارب ambivalence القائم على الحب والعدوان معًا. وهذا شيء عده لاكان من الاكتشافات الأساسية في التحليل النفسي.

العدوانية ترجع إلى مرحلة المرآة عند الطفل التي تشكل حياته بأسرها: يرى الطفل [في شهوره الأولى من 6-18 شهراً] صورته في المرآة، فتعطيه شعوراً بالرضا والتوتر في الوقت نفسه. تعطيه الشعور بالتساوق والكلية وتجمُّع أعضائه معاً، على حين أن هذا ما يفتقر إليه جسده: يفتقر جسده إلى التناسق الحركي. تبدو الصورة المرئية في

كليتها كأنها تهدد الجسد بالتمزيق. وهذا هو صراع السيد والعبد مرة أخرى. وحين يتماهى الطفل أو يتوحد مع الصورة المرئية، فإن هذا التماهي ينطوي على علاقة متضاربة مع الآخر الذي في المرآة، فيها الحب والعدوان معاً. الآخر الذي في المرآة هو الـ «أنا» وليس إياه في الوقت نفسه. هذه العلاقة القائمة على الحب والعدوان تظل هي العلاقة التي تنطوي عليها كل صور التماهي في حياة المرء فيما بعد، باعتبارها من الخصائص الأساسية للنرجسية. وهكذا تتقلب النرجسية في صورها المختلفة من حب الذات حباً بالغاً إلى تدميرها تدميراً عدوانياً[38].

هذه القصة كلها عن ديالكتيك السيد والعبد أو ديالكتيك الرغبة عند لاكان، هي في الحقيقة قراءة حرفية أو تكاد لقصيدة امرئ القيس في «ماوية»[39]: يصور امرؤالقيس الصراع بين الثور والكلاب بأنه صراع أنفس، وأنه أحال الثور إلى سيد مكرم. لقد تبوأ هذا السيد مكانه في الشمس، على حين اختفت الكلاب تاركة له الساحة بأسرها لا ينازعه فيها منازع:

وغوّرن في ظل الغضا وتركنه   كقرم الهجان الفادر المتشمس

لاحِظْ: الظل في مقابل الشمس. وظهوره قائما هناك في الساحة وحده في مقابل تغويرها أو اختفائها. ولا ينبغي أن نتوقف عند كلام الشراح في فهمهم معنى قوله: المتشمس بأنه من الشموس. فما قدمناه دليل على وجوب مراجعة ألوان الفهم القديمة.

وقد تعرّض الثور لهذا الاختبار وهو يدرك أنه اختبار حياة أو موت: «يوم أنفس». والكلاب كذلك تعلم: «ماوتنه»:

وأيقن إن لاقينه أن يومه   بذي الرمث إن ماوتنه يوم أنفس

غير أن القصيدة تنتهي بخروج الثور من هذا الاختبار وكأنه

خروج من الخضوع إلى السيادة؛ فقد استعاض عن سواد خده وعن الأسر الذي عاناه قبل لقائه الكلاب:

فبات على خد أحم ومنكب وضجعته مثل الأسير المكردس

بياضاً وسيادة يظهران في قوله السابق: «كقرم الهجان»؛ فالقرم هو الفحل الذي يعفى من الخدمة والركوب لكرامته على أهله. والهجان الأبيض.

ومن ملامح مرحلة المرآة والتهديد العدواني للجسد بالتمزيق، صورة الكلاب وهي تأخذ بساق الثور ونساه تمزقهما كما يمزق الولدان ثوب المقدِّس:

فأدركنه يأخذن بالساق والنسا كما شبرق الولدان ثوب المقدِّس

لكن ديالكتيك السيد والعبد في القصة الهيجلية لا ينتهي عند هذا؛ فسرعان ما يصبح هذا الاعتراف غير مقنع. فهو ليس اعترافاً من ند يسامي السيد الظافر في الإنسانية، بل من عبد لا يرتفع قدره عن قدر الحيوان أو قدر الشيء، وكلاهما مملوك: لا يشعر السيد بالرضا التام من اعتراف يأتي من عبد ضحّى بآدميته لإنقاذ حياته. الوعي بالذات: التعرف عليها - وهو حصيلة الديالكتيك الهيجلي - لا يأتي إلا من خلال وعي بالذات آخر، قسيم آخر لا يمكن للسيد أن يجده في عبد. لكن العبد يحقق لنفسه السيادة على نحو آخر. فهو يرتفع عن الطبيعة والأشياء بتحويلها، بالعمل الذي يسخر نفسه به لسيده، إلى شيء نافع، شيء آخر مختلف عما كان، شيء له قيمة إنسانية «ثقافية». العبد يحول الطبيعة nature إلى ثقافة culture تاريخ التقدم الإنساني يظهرنا على أنه إنما يقوم على العمل - على ما يضطلع به العبد، وليس على روح القتال والميل إلى الحرب وشن الهجوم

- روح السيد. ولذلك كانت حصيلة الديالكتيك تقوم دائماً على المفارقة: السيد ينتهي إلى الشعور بفقدان الرضا، والعبد يتاح له تحقيق نوع من الرضا الحقيقي «بالتغلب ديالكتيكياً» على عبوديته، وذلك بالعمل والإنتاج[40]. وامرؤ القيس أراد السيادة حين ناظر نفسه بالسيد المنتصر في القصيدة، وهو الثور. لكنه عاد فطلب الرجوع إلى موقف العبد الذي يبحث عن الراحة في الهزيمة، بدلاً من لذة السيادة المتمثلة في الوصال:

أماويّ، هل لي عندكم من معرّس ... أم الصرم تختارين بالوصل نيأس
أبيني لنا؛ إن الصريمة راحة ... من الشك ذي المخلوجة المتلبِّس

وحتى هذه الراحة لا يصل إليها ، فهو في موقف الشك والتردد ، وهذا هو العصاب الاستحواذي الذي يراه لاكان في ديالكتيك السيد والعبد، «فالعبد بانتظاره موت سيده وإرجاء رغباته مثال جيد لمريض العصاب الاستحواذي obsessional neurotic الذي من خصائصه التردد وترك المبادرة إلى الفعل ، بل تأجيل ذلك دائماً»[41].

حال الأنا مع الآخر في خطاب الشاعر لماويَّة،كالحال التي يصفها أصحاب التحليل النفسي بين المحلَّل analysand والمحلِّل analyst إنها الرغبة في الاعتراف أو التعرف التام، أن يتعرف نفسه في الآخر أو يعترف به الآخر ويتعرفه على نحو ما يعرف هو نفسه. وكل الرغبة حينئذٍ تستهدف المستقبل، لأنها رغبة فيما سينجلي عنه من كشف معرفيٍّ - من تبيُّن سيؤول إليه الأمر[42]. وهذا هو معنى فعل الأمر، وهو فعل زمنه المستقبل: «أبيني لنا».

الملفت للنظر أنه في هذه القصيدة أورد امرؤ القيس منظومة من الألفاظ المتساوقة بعضها مع بعض، كأنما هي منتزعة انتزاعاً مما نجده

في نظرية التحليل النفسي، وذلك على نحو مستغرَب تماماً: يوم أنفس، ماوتنه، القرم، الأسير، شبرق، ماوية، أبيني إلخ. وهي لذلك ألفاظ صالحة لنظرية عربية في التحليل النفسي ترجع النظر في الآثار الأدبية المختلفة للثقافة العربية.

- 5 -

إذا جئنا إلى معلقة امرئ القيس، وجدنا فكرة السقوط من أظهر ما تشتمل عليه. ويدخل في ذلك كل شيء يسقط، كالعبرة المهراقة في قوله:

وإن شفائي عبرة مهراقة ....

وبعر الآرام في قوله:

ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل

وقطع اللحم التي ترتمي بها العذارى:

فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهداب الدمقس المفتل

والجلمود الذي يحطه السيل:

.... كجلمود صخر حطه السيل من عل

والغلام الذي يسقط عن صهوات الفرس:

يُطير الغلام الخف عن صهواته ....

والماء الذي يسحه البرق:

وأضحى يسح الماء عن كل فيقة ....

والأشجار التي يكبها على أذقانها، وكذا جذوع النخيل، والآطام:

.... يكب على الأذقان دوح الكنهبل

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ولا أطماً إلا مشيداً بجندل

والبعاع الذي يصبح كالنفايات تجتمع في صحراء الغبيط التي هي حينئذٍ سلة النفايات:

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه ....

والسباع التي صارت أيضاً نفايات:

كأن سباعا فيه غرقى عشية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

كذلك العصم التي تُطرد من منازلها في رؤوس الجبال:

وألقى ببيسان مع الليل بركه فأنزل منه العصم من كل منزل

هذه كلها صورة الطفل الذي يقذف به خارج الرحم، وكلها صور للنفايات التي يلقى بها خارج الجسد، وكلها موضوع الرغبة object of desire. وموضوع الرغبة عند لاكان هو ما يسميه الآخر الصغير، أو ما يقع في الاصطلاح الفرنسي تحت: objet-petit-a. إن فصال الطفل عن أمه، ثم انفصاله - بعد ذلك - عن صورته في المرآة، هما النموذج paradigm الذي تؤسس عليه كل صور الانقسام الأخرى. في هذا السياق يصوغ لاكان أسطورة يصور بها فكرة موضوع الرغبة على غرار ما فعل أفلاطون في المائدة Symposium، حين أخبر على لسان أرستوفان بقصة المخلوق ذي السيقان الأربعة الذي كان له آلتا الذكورة والأنوثة معاً، وصب عليه زيوس غضبه فشطره بالسيف. ظل كل شق منذ تلك الساعة يسعى سعياً حثيثاً للالتحام بشقه الآخر، لكي يبلغ الاكتمال الذي كان عليه قديماً، فتراه يبادر إلى كل شيء يخاله قسيمه المفقود، فهو يلتزمه التزام الغريم في قول القائل:

فتلازما عند الفراق صبابة أخذ الغريم بفضل ثوب المعسر

هذه الأسطورة تعيننا كذلك على فهم فكرة موضوع الرغبة، لكنها غير الأسطورة التي يصوغها لاكان ويدعونا فيها إلى أن نتخيل ما يقع لحظة الميلاد، ويمزج صورة البيضة التي تنشق عن محتوياتها بصورة كيس «الخلاص»، أو المشيمة، حين ينشق ليخرج الطفل. لنفترض أن شيئاً ما ينفلت هارباً من البيضة وهي تنكسر - شيئا آخر غير السخد الذي كان يتغذى عليه الجنين قبل أن يخرج من أغشيته. لنتصور هذا الشيء رقاقة مائية شفافة منبسطة ومتزلقة كقماش الكريب، ولكنها حية كالأميبا. وهي تقاوم الفناء، فهي حية أبداً، وهي كذلك لا تقبل الانقسام، وإن كانت نتاج الانقسام. هذه الرقاقة تأتي فتحط على جسد المولود لتغطيه تماماً: مصاص دماء يأخذ في ابتلاع الوليد ببطء وهدوء. يخترع لاكان لهذه الرقاقة المتخيّلة اسماً يلعب فيه كعادته بالألفاظ Hommelette، وهي كلمة مركبة من الكلمتين الفرنسيتين: l'homme (إنسان)، omelette (عجة). فهي مزيج من الإنسان والبيضة. والذي يشير إليه لاكان بهذه الكلمة هو ما كان فرويد يطلق عليه لفظ «ليبيدو». تقول كاترين كليمونت C. Clement(43):

إن أسطورة لاكان تعين على فهم أشياء تتعلق بالليبيدو: كيف أنه لا يقاوم، ولم كان عصياً على الفناء، ولم صنفه فرويد ضمن غرائز الحياة في مقابل غرائز الموت؛ فهو في الأسطورة اللاكانية عضو حيّ غير فان، لأنه العضو الوحيد الذي يتولد من عملية الانفصال، والوحيد الذي لا يقبل الانقسام فلا يمكن أن يصبح ذكراً أو أنثى. هو جوهر البيضة، وهو النظير الأسطوري للروح التي يُظن في المعتقد الديني أنها تخرج من الجسد ساعة الموت، أو بعبارة أدق: الضد والنقيض وليس النظير؛ لأن تلك الرقاقة الأميبية تدخل الجسد ساعة الميلاد، ثم إذا هربت منه ضاعت إلى الأبد.

إن كلمة هوميليت التي اخترعها لاكان تنهض للدلالة على كل شيء من شأنه أن يكون موضوعاً للرغبة. والإنسان منذ أن انفصل عن الهوميليت لا يفارقه الشعور أبدا طيلة حياته بأن لهذا المخلوق الآخر شأناً فيما يحدث من رغبات موضعية وقتية في أجزاء جسده المختلفة. الآخر الصغير في المصطلح اللاكاني هو بمثابة الآلة التي تطلق العنان للرغبة، فتحررها من مكمنها وتبعثها إلى الحركة. وإذا أحصينا الأشياء التي تدخل تحت هذا الاصطلاح ، وجدنا القائمة طويلة. ويدخل فيها صدر الأم «الثدي»؛ لأن الطفل سينفصل عنه ويفقده ويدخل فيها كذلك الطفل نفسه؛ لأنه شيء يسقط من جسد الأم. الآخر الصغير هو أساساً كل ما يسقط من الجسد. وأيُّما قناة في الجسد تربط داخله بخارجه، كان ثمة الآخر الصغير، كالنَّفَس:

كأن ... وصوب الغمام ... وريح الخزامى ونشر القطر
يعلّ به برد أنيابها ... إذا غرّد الطائر المستحر[44]

والصوت:

يَرِعن إلى صوتي إذا ما سمعنه ... كما ترعوي عيط إلى صوت أعيسا[45]

ويجتمعان معا في الغناء:

إذا قلت روِّحنا أرن فرانق ... على جلعد واهي الأباجل أبترا[46]

كذلك النظرة لأنها تخرج من فتحة في الرأس:

إذا نال منها نظرة ريع قلبه ... .[47]

وكل أولئك موضوع الرغبة.

ومما يضاف إلى القائمة كذلك فضلات الجسد لأنها أشياء تسقط منه. والرغبة ترتبط أساساً بالنفايات: زنبيل النفايات هو - عند لاكان

- كمهد الطفل. ولذلك تعُطى له أهمية في بعض أعمال بيكيت، كما أعطى امرؤ القيس له كذلك أهمية حين جعل صحراء الغبيط مكاناً لاستعراض الثياب النفيسة:

وألقى بصحراء الغبيط بعاعه نزول اليماني ذي العياب المحمل

الطفل يخرج من الرحم كما تخرج النفاية أو فضلات الجسد. والآخر ما هو آخر الأمر إلا كل مفردة من هذه المفردات التي تتجمع كلها حول فكرة النفاية(48). ولو كان اللسان العربي لسان أصحاب التحليل النفسي من اللاكانيين ، لكان قولهم الذي يصدعون به حينئذ دون توقف أو مراجعة - وأعتذر للقارئ العربي منه: «إن الآخَرَ آ....... خراً.

ديالكتيك الرغبة يقتضي أن نقيم تفرقة بين الـ «أنا» وبين الـ«ني». الـ «ني» مصطلح أستعمله مقابلاً لما يرادف الكلمة الأجنبية ego، مستعيراً إياه من إحدى قصائد عز الدين إسماعيل(49)، وهي قصيدة «... ني»:

أحسبني عرفتني في أول الطريق
كان المدى - على المدى - بعيدا
لكنني في غمرة المجهول قد نسيتني
وعندما وقفت في مشارف الغروب
وجدتني أنكرني

نصادف مثل هذه التفرقة أيضاً عند أصحاب التحليل النفسي. الـ «ني» أقرب إلى مفهوم الهوية عند لاكان ، فهي الناتج الذي يتحصل في مرحلة المرآة من التماهي بالصورة المرآوية. وهي لذلك تكوين خيالي، توهمي imaginary ، بمعنى أنه قائم على الفنتازيا ، على

عكس الذات subject التي هي نتاج الرمزي symbolic، أو اللغة. الـ«ني» هي حيث يغترب الذات أو الـ «أنا» عن نفسه، باتجاهه إلى القسيم أو النظير الذي يراه في المرآة.

ونظير أبيات عز الدين قول امرئ القيس[50]:

فلا تنكروني إنني أنا ذاكمو   ليالي حل الحي غولا فألعسا

الـ «ني» هي في تصور الذات ثابتة، وهي بسبب ثباتها هذا تقاوم نموه [نمو الذات] وتغيره اللذين يكمن فيهما كينونته الحقة: تقاوم الـ «ني» الحركة الديالكتيكية للرغبة. الأبيات المخيفة في قصيدة «ني» تقر بنوع من الاختلاف. وهي تنطوي على صورة للذات أشد تعقيداً، فلا يرى الذات نفسه في مرآة إلا وتقوم بينه وبين صورته المرآوية واسطة من مرآة أخرى. بيت امرئ القيس - على خلاف ذلك - يعلن هذه المقاومة بوضوح حين يسوّي بين «أنا» و«ني»: إنني أنا ذ اكمو. وهنا عدة قراءات. الأولى: إنني أنا = إن «ني» أنا. الثانية: أنا ذ اكمو. الثالثة: إنني ذاكمو. وكلها تنطوي على مقاومة اندلاع الأنا وطلوعه في أفق الكينونة، حيث الحركة والتغير. امرؤ القيس إنما يرى الواقع في ضوء رغباته وخيالاته.

الهوية عند لاكان هي التماهي. هي ما ينعكس في الأشياء من صورة الذات. وهي كذلك شيء مستعار يستعيره الذات مما يسميه لاكان «الآخر» الكبير الذي يتكون من القانون والمجتمع والآخرين. والآخر الكبير موقعه في اللغة؛ لأنها الأساس المشترك الذي يمكن به أن تكون لنا صلة بهؤلاء - القانون والمجتمع والآخرين. من النظام الرمزي أو اللغة يستعير المرء هويته، أو بعبارة أخرى تنسرب فيه هذه الهوية أو يتشربها من النظام الرمزي.هي ليست هويته في الحقيقة.وهذا هو قول رامبو[51]: أنا آخر I is another وهو أيضاً قول امرئ القيس: أنا

ذاكمو، بمعني أنا ذ اكمو الآخر (القديم). وهو أيضاً - بمعنى من المعاني - قول عز الدين: وجدتني أنكرني.

وإذا كان لاكان قد ذهب في مقالته عن مرحلة المرآة إلى المعنى الحرفي، وهو النظر في المرآة ورؤية الآخر «ني» فيها، فإن هناك معنى آخر من المرآة يتمثل في أفراد المجتمع أو الآخرين. إن أهمية اللغة - بحسب لاكان - ليست في كونها أداة توصيل، لكن في أن الناس يريدون بها أن «يكونوا» - أن يكونوا شيئاً ما بالنسبة لامرئ ما، أن يكونوا صورة الآخرين عنهم التي اكتسبوها في طفولتهم قبل اكتساب اللغة، صورة ذلك الطفل الجميل الفاتن الذي التف حوله يوما ما أفراد الأسرة المحبون(52).

حين ينظر الطفل في المرآة يرى أعضاءه كلاً مجتمعاً، على حين يَخبُر جسده في الواقع أجزاء متفرقة، كل جزء منها مستقل وله إرادة تعمل بذاتها: قدمه، يده، رأسه، مرفقه إلخ. هنا يهرب من الشيء المخيف، وهو التفتت إلى ما هو خير من ذلك بالنسبة له، وهو التماهي أو التوحد بالصورة المرآوية: يظن نفسه - على خلاف غيره من الحيوان حين يرى صورته - أنه ذلك الذي يراه في المرآة، أو ما يسميه لاكان الأنا المثالي. ثمة الثبات والاكتمال والوحدة والتحكم في الأجزاء. هذا حادث قبل دخول الطفل اللغة، أي قبل أن يصبح ذاتا يتكلم. ويحدث مثله أيضا عندما يتحقق له ذلك، أي حين يصبح ذاتا يتكلم، فيكتسب الهوية من الآخر الكبير، الهوية التي هي أوهام وخيالات مغلوطة تقوم على إساءة فهم الذات، حيث تبدو (الذات) وكأنها هي هي في جميع أحوال الزمان والمكان، وهي رغم ذلك ذوات متفتتة متباينة.

لقد أراد هيجل في كتابه فنمنولوجيا الروح إبطال هذه الفكرة الخادعة عن النفس التي يراها الذات هوية ذات كيان مجرد قائم بنفسه، ورأى ضرورة أن يتبين الوعي نفسه على أنه من صنع التاريخ، مثلما هو

صانع له كذلك. وهذا ضروري لتخليص النفس من أسر الـ «ني». والفرد الذي لا يتبين تاريخية نفسه، بل ينظر إليها على أن لها هوية مستقلة بنفسها عن الزمان والمكان وأنها غير متوقفة على ثقافة المجتمع والعصر وعاداتهما، هو عند هيجل غريب عن نفسه. الوعي بالذات قائم عند هيجل على الديالكتيك. فهو غير ممكن إلا إذا كان موضوع الوعي وعيًا آخر. أما إذا كان موضوع الوعي الطبيعة لم يكن ممكنا أن يتمخض عن ذلك وعي الذات بنفسها [أعي بنفسي وهي في حال الوعي بشيء ما]. الديالكتيك يجري على هذا النحو: وعي بالذات يلتقي بوعي آخر مثله. ويترتب على ذلك أمران: أن الوعي بالذات يخسر نفسه لأنه يقع عليها حينئذٍ ككيان آخر. ثم إنه بفعله هذا يكون قد أبطل الآخر؛ لأنه لا يراه على أنه كيان جوهري، بل يرى فيه نفسه هو.

لكن الذي لا تعكسه مرآة هيجل ولا مرآة لاكان، إنما هو الرغبة التي هي مصدر كل نشاط الإنسان، وهي أبسط صورة للوعي بالذات وأكثرها بدائية، لأن الحيوان يشعر بنفسه كذلك من خلال الرغبة (وتسمى حينئذٍ الحاجة في الاصطلاح اللاكاني)، يشعر بالجوع مثلاً فيشعر بذاته. بم إذاً تختلف الرغبة الإنسانية عن رغبة الحيوان؟ لا تكون الرغبة إنسانية حتى تكون رغبة في رغبة الآخر. هنالك تتجاوز الحاجات البيولوجية والدوافع العضوية. ولا يمكن حينئذٍ للمرء أن يثبت للآخر أنه ذلك الذي يعلو على حاجاته الغريزية إلا بالمخاطرة بحياته العضوية. أو كما يقول كوجيف[53]:

> **كل رغبات الحيوان هي في التحليل الأخير من أجل حفظ حياته. ولذلك كان يجب على الرغبة الإنسانية أن تتجاوز هذه الرغبة في حفظ الحياة.**

ويقول في موضع آخر[54] شارحاً عبارته تلك بأن الإنسان:

«سيقبل على المخاطرة بحياته البيولوجية ليشبع رغبته غير البيولوجية. ويقول هيجل: إن الكائن الذي ليس بمقدوره أن يضع حياته رهن الخطر في سبيل تحقيق أهداف ليست عضوية ملحة، أي الكائن الذي لا يستطيع المخاطرة بحياته في نزال من أجل السورة أو المنزلة العليا فقط، ليس كائنا إنسانيا عن حق».

يطبق لاكان تحليل هيجل للصراع بين السيد والعبد من أجل التعرف على النفس والوعي بها، على تطور الطفل. الطفل يرغب أن يُرغَب: أن يكون الفالوس الذي ترغبه الأم. لكن عليه أن يقمع هذه الرغبة بسبب قانون «لا» الأبوي، أو اسم الأب كما يقول لاكان [اسم الـ«لا»؟] الذي هو علامة على دخول الطفلِ الاجتماعيَّ، على اكتسابه اللغة والقانون والثقافة، وهو ما يصبح به المرء إنسانياً، أي ما يدخل به العالم الإنساني. إن إخضاع الرغبة للقانون واللغة هو الكبت الأول. والتهديد بالخصاء هو الرمز الملائم لهذا التبرؤ من الرغبة في الرغبة التي يرمز لها بالرغبة في أن نكون الفالوس.

وعلى هذا، فهناك - بحسب لاكان - نزال الحياة والموت عند نقطة دخول المرء الثقافة، جعل فرويد يربط «ظهور دالّ الأب، باعتباره صانع القانون، بالموت، ولو كان ذلك الموت قتل الأب». وهذا يشبه رأي هيجل في نزال الحياة والموت كشرط لكل التاريخ الإنساني. وفي كلتا الحالتين يترك هذا النزال الرغبة في الاعتراف والتعرف بغير إشباع[55].

- 7 -

البكاء على الأطلال بكاء على انفصام العلاقة بين الأم والطفل. الأطلال مقترنة بالفراق والانفصام، وهي الماضي الدابر الذي سادت فيه

الواحدية وامتداد الأنا والعالم، الأنا والأم، الأنا والآخر. وقد أذعن الطفل للفراق مرغما، وقلبه المنفطر يلتفت للوراء أبداً:

وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفّت القلب

[الشريف الرضي]

وينبغي أن نتبين في شعر امرئ القيس دائما لحظتين: لحظة الماضي، وهي لحظة سيادة مطلقة، ولحظة الحاضر - لحظة القول الشعري، وهي لحظة عبودية أبداً: العلاقة بين الحاضر والماضي صورة أخرى من صراع العبد والسيد. لحظة الحاضر هي لحظة الكرب - لحظة الخصاء، ولحظة الماضي هي لحظة السرور بالقدرة المطلقة oceanic. power في جميع شعر امرئ القيس تظهر هذه المفارقة بين الماضي والحاضر:

فإن أمْسِ مكروبا، فيارب بهمة كشفت إذا ما اسودّ وجه الجبان
وإن أمس مكروبا، فيارب قينة منعمة أعملتها بكران
وإن أمس مكروبا، فيارب غارة شهدت على أقب رخو اللبان(56)

ولحظة الحاضر لا تيسر أسباب الوصال/ الاتصال/ الواحدية التي يسرتها لحظة الماضي:

فلو أن أهل الدار فيها كعهدنا وجدت مقيلا عندهم ومعرسا
فلا تنكروني، إنني أنا ذاكمو لَيَالِيَ حلّ الحيُّ غولا فألعسا
فيارب مكروب كررتُ وراءه وطاعنت عنه الخيل حتى تنفسا
ويارُبَّ يوم قد أروح مرجَّلا حبيبا إلى البيض الكواعب أملسا(57)

ولذلك كان البكاء لا يتوقف في شعر امرئ القيس. «التماهي

هو الذي يشرح ذلك الشعور الحزين بالحنين، حينما تعيد إلى الحياة صورة النفس الأولى لك،وذلك بأن تدرك أنها ذهبت إلى الأبد »[58]. هو إذا التماهي بالطلل وبالدار والمحبوب وغير ذلك. هذا البكاء نوع من رفض الخصاء الذي يراه أصحاب التحليل النفسي أمرا متأصلا في كل بنية المرض النفسي؛ إذ من المستحيل قبول الخصاء قبولاً مطلقاً.

وإذا كان الأنا، أو الذات لا يصل إلى السواء النفسي إلا بقبول الخصاء، فإن السواء النفسي المطلق أو التام أمر من المستحيل تحقيقه أبداً. حتى في حالة العصاب neurosis، وهو أقرب شيء إلى مثل هذا الوضع، يحصِّن الأنا نفسه ضد ما يتبينه في الآخر وهو الأم the Other من نقص (تفتقر الأم إلى الفالوس وليس بإمكان الطفل أن يكون ذلك لها) بأن يقمع وعيه بالخصاء، وبالتالي يقمع رغبته من أن تتحقق تحققاً تاماً، حيث كانت الرغبة مبناها على الفقد الذي هو أمر يقتضيه قبول الخصاء. والحالة الأخرى، وهي الذُّهان psychosis، أمعن في رفض الخصاء من تلك، وفيها ينبذ الذات الخصاء (الرمزي) نبذا مطلقاً، فيعود إليه في صورة الهلاوس التي تعاوده بتناثر جسده إلى أشلاء[59]. وصورة الجسد الممزَّق مما يتردد في شعر امرئ القيس كثيراً. وهذا التمزق عبرت عنه أسطورة الحلة المسمومة التي أهداها إليه قيصر: هذا خيال جمعي وهو نوع من تفسير شعره:

فلو أنها نفس تموت جميعة ولكنها نفس تساقط أنفسا[60]

وفكرة الجسد الممزق إنما ترتبط كما سبق بذكرى لا تفارق خيال الـ« أنا » أبداً، ذكرى جسده المتساقط الذي لا يساوق بعضه بعضاً. وهذه الذكرى تظهر في أشكال مختلفة تمر على البال في صورة تقطيع الأوصال، أو صورة الخصاء - بقطع المذاكير التي تراود الخيال الإنساني[61].

كذلك تصدق فكرة «الجسد المتساقط» fragmented body، لا على الصور الحسية للجسد الإنساني فحسب ، ولكن على كل شيء يشير إلى التفتت والتشقق، كالذي نراه في المعلقة مما يترتب على السيل من آثار التمزق والتشتت والتباين. الخصاء يمكن أن نقرأه في كثير مما جاء في وصف السيل. فمن مظاهر ذلك أن تنقصف أشجار الكنهبل، وأن تنهار جذوع النخل في تيماء. ومن مظاهره كذلك سقوط الآطام إلخ:

وأضحى يسح الماء عن كل فيقة ... يكب على الأذقان دوح الكنهبل

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ... ولا أُطماً إلا مشيداً بجندل

تيماء المُتيَّمة - إذا جنحنا إلى اللعب بالألفاظ على الطريقة اللاكانية - وهي حينئذٍ الأم [راجع فيما سبق خصاء الأم]، حَتْمٌ عليها أن تخضع لمبدأ الانقسام : الفطم - القطع - الفصل إلخ.

الخصاء في بعض صوره يقع في لغة امرئ القيس تحت اسم الـ«إلهاء»:

ومثلك حبلى قد طرقت ومرضع ... فألهيتها عن ذي تمائم محول

وهذا خصاء الأم أيضاً: الحيلولة بين الأم والطفل، الأم التي ينظر إليها ذو التمائم على أنها تتوق إلى الفالوس. شعر امرئ القيس كله إلهاء، أو حيلولة بين الأم والوليد. فإذا كانت تيماء هي الأم، فوليدها الذي يُقطع عنها يتمثل فيما يلاصقها من شجر وبناء. كلمة «اللهو» كذلك من الكلمات المهمة في شعر امرئ القيس:

ألا زعمت بسباسة اليوم أنني ... كبرت وألا يحسن اللهو أمثالي(62)

اللهو لا يفهم بمعزل عن فكرة الخصاء. اللهو كله في شعر امرئ

القيس من باب إيقاع الخصاء، أو لنقل: إن إيقاع الخصاء يشير إليه الشاعر بكلمة «اللهو». وإذا قرأنا قوله:

كذبت لقد أصبي على المرء عرسه وأمنع عرسي أن يُزَنَّ بها الخالي(63)

فهنا إمكانية لقراءته على نحو مختلف عن الطريقة المعتادة؛ إذ يمكن أن تُقرأ العلاقة الثلاثية بين الأنا والمرء والعرس، وكذلك بين الأنا والعرس والخالي في البيت، في ضوء العلاقة الثلاثية في الموقف الأوديبي: الأب والأم والطفل. الشاعر في الحالتين يقوم مقام الأب في فطم هذه العلاقة وفصمها. أصبي على المرء عرسه معناه إفساد هذه العلاقة وإبطالها. كذلك المنع فى شطر البيت الثاني، فهو المنع الذي هو مضمون قانون الأب: هو «لا» المعترضة التي هي مبدأ الفطام/ الانقسام.

قصيدة «سلمى» - وهي قصيدة الرغبة بالدرجة الأولى par excellence - تنطوي كذلك على صورة الأب القاسي الذي يهدد الأنا بالعقاب:

يغط غطيط البكر شد خناقه ليقتلني والمرء ليس بقتال(64)

ولكن الخوف من الموت «لا يؤذن بمرحلة أخرى من تطور الوعي [في الجدل الهيجلي] ما لم يكن هذا التهديد من السيد قد جعل الخوف من الموت وسيلة يفرض بها على العبد ما يريده . هنالك يتعامل العبد مع رغباته: العبد لا يمكنه أن يسيطر على رغباته سيطرة بناءة إلا من خلال تهديد يأتيه من آخر. وفضلاً عن ذلك نعرف أن هذا الآخر (السيد) يقوم بوظيفة «ني المثالي» ideal ego تجاه العبد. ولذلك يمكننا أن نفهم إشارة لاكان إلى «الأب القاسي» أو «صورة المنتقم» the punisher على أنها أكثر من مجرد إشارة إلى حقيقة واقعية. يمكننا فهمها - من خلال الديالكتيك الهيجلي للرغبة - على أنها إشارة إلى ضرورة الوعي «necessity of consciousness»(65).

لنعد مرة أخرى إلى ديالكتيك الرغبة. العدوانية الموجودة في صراع الحياة والموت بين طرفين من الوعي سيصبحان السيد والعبد - في تفكير هيجل، لا تشرح إلا وجهاً واحداً فقط من أوجه العدوانية التي تتناولها نظرية لاكان. النقطة الأساسية في نظرية لاكان عن العدوانية هي أنها استراتيجية دفاعية يلجأ الأنا إليها حين تُهدَّد وحدة النفس بضياع المثال. وهذا يرتبط بنظرية مرحلة المرآة التي تزوِّد الصورة المثالية الذات فيها بوحدة ليست له في واقع الأمر، ولكنه يمنحها نفسه عن طريق الإسقاط.

لكن ديالكتيك السيد والعبد يمكن أن يكون مفيداً في فهم صورة أخرى من العدوانية تكلم عنها لاكان. تحدث لاكان عن عدوانية يقوم بها شخص [في حالة امرئ القيس الأب الذي ينهاه عن الشعر] هو بالنسبة للذات بمثابة الصورة في مرحلة المرآة. كأنما يريد لاكان أن يلفتنا إلى أن للعلاقة بين الذات وصورته اتصالا بالعدوانية منذ البداية. وكأن الذات لا يلصق نفسه إلى صورته في المرآة على نحو تلقائي محض ، بل بسبب التهديد الذي يتجه إليه من قِبَل النموذج. وهذه نفسها فكرة هيجل التي يذهب فيها إلى أن التهديد بالعقاب أمر لا غنى عنه في قضية التعليم حتى تكون له، أي التعليم، فاعلية أو حتى يستطيع الذات أن يرقى إلى المستوى المثالي المطلوب. يقول هيجل: إن عقاب الآباء لأبنائهم ليس مراداً به إقامة العدالة، ولكن الغرض منه... تخويفهم من ممارسة نوع من الحرية ليس إلا حبائل تتصيدنا بها الطبيعة، ودمج المصلحة العامة في وعيهم وإرادتهم(66).

أليس هذا ما تشير إليه أخبار امرئ القيس حين نهاه أبوه عن الشعر ولجّ هو فيه لجاجة من طلق الاجتماعي طلاقاً بائناً، كما تريد أن تنبهنا الأخبار التي تقول بصحبته الصعاليك؟ أليس هو الشعر وحده موضوع قصيدة سلمى. ألم يقل امرؤ القيس أن ليس له من سلمى

وغيرها مما يذكره من المغامرات والتجارب إلا الذكر، إلا الشعر، إلا الألفاظ، وبقي له الخواء وتلاشي الواقع:

وماذا عليه أن ذكرت أوانسا كغزلان رمل في محاريب أقيال(67)

في هذه القصيدة ما يبدو منه أن الشاعر لايريد أن يعترف بالخصاء أو أن يقر به: والمرء ليس بقتال. كذلك يبدو أنه لا يعترف بالكسر: سلمى تشير إلى ذلك. الأعلام المؤنثة - كما سبق - هي دائماً عند امرئ القيس مفاتيح. سلمى تشير إلى السلامة، إلى الكيان الذي لم يتفتت وبرئ من الكسر. لكن ألا يعترف بالكسر حقا؟ قصيدة «سلمى لا ينبغي أن يغيب عنا ما فيها من بعد آخر؛ فهي كذلك قصيدة بسباسة، وهو الاسم الآخر للمرأة الذي يظهر في القصيدة:

ألا زعمت بسباسة اليوم أنني كبرت وألا يحسن اللهو أمثالي

البسباسة بما تشير إليه من تفتت هي القسيم الآخر لسلمى، وهي الوجه المقابل لها. البسباسة ترجع في أصل اشتقاقها(68) إلى البسّ، وهو الفت، مثل البسيسة. ومما يؤيد ذلك - وهو أمر غريب حقاً - أن سلمى تظهر في قصيدة الشاعر في سياق الماضي والبسباسة في سياق الحاضر - سياق الخصاء. وهذا كله يتفق مع ما تقدم من أفكار، حيث الماضي قرين السلامة والواحدية والحاضر صنو التشقق وضياع الصورة المثالية. وتتأكد دلالة البسباسة على الفت والهشم حين نفاجأ باقترانها بأم هاشم:

له الويل إن أمسى ولا أم هاشم قريب ولا البسباسة ابنة يشكرا(69)

كذلك من صور إنكار الخصاء ومواجهة لاء الأب قول امرئ القيس:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال(70)

المشرفي وأنياب الأغوال، أو المسنونة الزرق التي يحيط امرؤ القيس نفسه بها ،أشبه شيء بالأفاعي التي تخرج من رأس ميدوسا Medusa. يقول فرويد: إن هذه الأفاعي التي حلت محل عقائصها أو غدائرها أو شعر رأسها هي كلها مرّات من إنكار الخصاء. هي إنكارات للخِصاء بقدر عدد هذه الأفاعي أو العقاص(71). كذلك الشأن في امرئ القيس:هو ينكره مرات بعدد الأسنة التي يضاجعها.لكن أنياب الأغوال - من جهة أخرى - تذكر الأنا اللاهى، المُستهتَر بإنكار الخِصاء، تذكره مرات بعددها كذلك أن الخصاء أمر واقع(72).

- 8 -

فأسقي به أختي ضعيفة إذ نأت وإذ بعد المزار غير القريض

يتحدث امرؤ القيس(73) عن الخواء الذي يقترن بالرغبة: ذهاب الشيء وحلول الرمزي محله. ذهاب الأم التي انشق عنها ونأت فلم يبق غير القريض، وغير الألفاظ التي يذكرها بها. الأخت كالأم، كلاهما مَحْرَم حُرِّم عليه أن تدوم علاقته به .سيجد التحليل النفسي هنا مناسبة للإشارة إلى الاتصال بالمحارم. والأخت كذلك شقيق النفس، وهذا هو مغزى ذكر «ضعيفة». الضعف دلالة الانقسام: الشيء الواحد يتضاعف بالانقسام، لكنه يضعف مع ذلك. وهذا هو المعنى الجامع الذي لم ينتبه له اللغويون بين الضعف الذي يشير إلى النقص، والمضاعفة أو التضاعف اللذين يشيران إلي ضد ذلك، إلى الازدياد. الضعف إذاً ناجم عن الكسر الذي ألح عليه امرؤ القيس في موضع آخر من القصيدة حين قال عن البرق:

ويهدأ تارات سناه وتارة ينوء كتعتاب الكسير المهيض

لقد قلنا إن الرغبة تتولد مع الانقسام كما تتولد كذلك مع

اللغة. اللغة والرغبة صنوان، ولذلك كانا محور اهتمام كثير من النصوص الأدبية. في هذه النصوص إقرار بأن المعنى واللغة لا يمكن أبداً إنجازهما على نحو نهائي مغلق، مثلما أن الرغبة لا تتحقق أبداً. ولذلك يطلب الشاعر من صاحبه إعانته على إنجاز الشعر، الوصف، القبض على اللفظ:

أعني على برق أراه وميض يضيء حبيا في شماريخ بيض

فأسقي به أختي ضعيفة ....

كأنه يقول: فإنك إن أعنتني على الشعر وذكر البرق، سقيت به أختي: أعني عليه فأسقي إلخ. السقيا ليست فعلاً حسياً. إنه الدعاء، أو الألفاظ ليس غير.

والغريب أننا نصادف مثل كلام امرئ القيس في قصيدة روبرت برونج Robert Browning التي عنوانها : اثنان في كامبانيا Two in Campagna. وفيها يقول:

أتساءل إن كنت تشعرين اليوم

بمثل ما قد شعرتُ به منذ ذلك الوقت، يداً في يد

اقتعدنا عشب الأرض، حتى نتجول

خلال الأراضي في روح معنوية أفضل

هذا الصباح من صباحات روما ومايو

*** * ***

أما أنا فأعرف أني لامست فكرة

كثيراً ما ساورتني

(كارتداد الخيوط التي ترمي بها العناكب

هازئة عبر طريقنا)، فكرة أتركها للقوافي

حتى تقبض عليها وتطلق سراحها

أعينيني عليها!

....

لذلك لا نتفق مع الشراح في جعل المعنى في أعني على برق: «ساعدني على النظر إليه»، بل ساعدني على القبض عليه باللفظ، بالقريض. ولذلك أيضاً نستطيع أن نفهم لم انتهت قصيدة الشاعر بالموت:

أرى المرء ذا الأذواد يصبح مُحْرَضاً كإحراض بكر في الديار مريض

كأن الفتى لم يغن في الناس ساعة إذا اختلف اللحيان عند الجريض

الموت عند لاكان حنين إلى التساوق المفقود، إلى الانسجام والتآلف والواحدية. إنه الرغبة في العودة إلى الاتحاد بالأم التي كان الـ«أنا» يرى نفسه وإياها شيئاً واحداً. كذلك كان لاكان يرى دافع الموت مرتبطا بالنظام الرمزي، أو اللغة، ويراه القناع الذي يتخفى وراءه[74] القريض والموت، ذلك هو موضوع قصيدة امرئ القيس.

- 9 -

أوجه الشبه بين امرئ القيس وأوديب الملك كثيرة: امرؤ القيس هو أوديب العرب: كلاهما ملك،وأبوه ملك. وهذا «ذو القدم المتورمة» والآخر «ذو القروح» (فكرة العيوب الجسدية). وكلاهما ضارب في التيه: الضلّيل والأعمى. وفي القصة التي يرويها صاحب الأغاني[75]، يظهر لغز أبي الهول مقلوبا: يسأله الرجل وتجيبه الأنثى، يسأله أوديب (امرؤ القيس) وتجيبه الهولة sphinx. واللغز قائم في الأسطورة العربية على وحدات ثلاث كلها أرقام: ما ثمانية وأربعة واثنتان؟ كما في

الأسطورة اليونانية: ما الكائن الذي يمشي في الصباح على أربع، وعند الظهيرة على اثنتين، وفي المساء على ثلاث؟

والإجابة عن اللغز هي شرط الزواج: يتزوج امرؤ القيس بالجارية بعد نجاحه في حل اللغز، مثلما يحدث في القصة اليونانية تقريباً، حيث يتزوج من يجيب عن اللغز [أوديب] بالملكة. وعنصر القتل قائم في قصة امرئ القيس كذلك، مثلما هو قائم في القصة اليونانية: من لم يجب عن اللغز يقتل.

وفي القصة العربية يظهر نكاح المحارم الذي لم يتم التعبير عنه تعبيراً صريحاً، على نحو مقلوب لما هو في القصة اليونانية. أوديب يتزوج أمه، على حين يتزوج الآخر من ابنته. وهذا هو دلالة ذكر الأب في القصة الذي يحمل ابنته الصغيرة.

وقد عبرت القصة العربية عن الخصاء الذي يتمثل في فصل الطفل عن الأم، في صورة القابلة التي تشق النفس نفسين. كما عبرت عنه كذلك في انشقاق السماء وفي انشقاق الحلة نصفين. كذلك عبرت عن وعي الأنا بنقص الأم وأنها لا تملك الفالوس، بنقص النحيين أو الوعائين اللذين أرسل بهما امرؤ القيس إلى الجارية. المرأة يعبر عنها في الثقافة العربية عموماً بأنها وعاء الرجل. ثم يظهر اللغز في النصف الثاني من القصة مرة أخرى، لكن هذه المرة تسأله المرأة ويجيبه الرجل. فإن أجاب إجابة صريحة قتل. وإن أخفى الجواب الصريح، تم له ما أراد؛ لأنه يتبرأ حينئذٍ من العلاقة المحرمة ويذعن لمبدأ الخصاء الذي يقضي بالانفصال عن الأم. إذ العبد في القصة ليس إلا الصورة الأخرى للأنا كذلك:

«إن امرأ القيس آلى بألية ألا يتزوج امرأة حتى يسألها عن ثمانية وأربعة وثنتين، فجعل يخطب النساء فإذا سألهن عن هذا قلن أربعة عشر. فبينما هو يسير في جوف الليل إذا هو برجل يحمل ابنة له

صغيرة كأنها البدر ليلة تمامه، فأعجبته. فقال لها: يا جارية، ما ثمانية وأربعة واثنتان؟ فقالت: أما ثمانية، فأطباء الكلبة (***الطُّبي: حلمات الضرع التي فيها اللبن من ذوات الحافر والسباع، كالثدي للمرأة***). وأما أربعة، فأخلاف الناقة (***الخلف: حلمة ضرع الناقة القادمان والآخران. وجعلوا الخلف في الخف والظلف - أي ذوات الخف وذوات الظلف، والطبي في الحافر والظفر***). وأما اثنتان، فثديا المرأة. فخطبها إلى أبيها، فزوجه إياها. وشرطت هي عليه أن تسأله ليلة بنائها عن ثلاث خصال. فجعل لها ذلك، وأن يسوق إليها مائة من الإبل وعشرة أعبد وعشر وصائف (الوصيفة: الخادم والأمة) وثلاثة أفراس. ففعل ذلك. ثم إنه بعث عبدا له إلى المرأة وأهدى إليها نحيا من سمن (***النِّحي: الزِّق***) ونحيا من عسل وحلة من عصب (***العصَب: ضرب من برود اليمن***). فنزل العبد ببعض المياه فنشر الحلة ولبسها فتعلقت بعشرة (***العُشَر: شجر له صمغ، من العضاه، وهو من كبار الشجر***) فانشقت، وفتح النحيين فطعم أهل الماء منهما فنقصا. ثم قدم على حي المرأة وهم خلوف (**يقال الحي خلوف أي غيَّب**) فسألها عن أبيها وأمها وأخيها ودفع إليها هديتها. فقالت له: أعلم مولاك أن أبي ذهب يقرب بعيداً ويبعد قريبا، وأن أمي ذهبت تشق النفس نفسين، وأن أخي يراعي الشمس، وأن سماءكم انشقت، وأن وعاءيكم نضباً. فقدم الغلام على مولاه، فأخبره. فقال: أما قولها: إن أبي ذهب يقرب بعيداً ويبعد قريباً، فإن أباها ذهب يحالف قوما على قومه. وأما قولها: ذهبت أمي تشق النفس نفسين، فإن أمها ذهبت تقبل امرأة نفساء (***يقال قبلت القابلة المرأة إذا قبلت الولد أي تلقته عند الولادة***). وأما قولها: إن أخي يراعي الشمس، فإن أخاها في سرح له يرعاه فهو ينتظر وجوب الشمس ليروح به. وأما قولها إن سماءكم انشقت، فإن البرد الذي بعثت به انشق. وأما قولها: إن وعاءيكم نضباً، فإن النحيين اللذين بعثت بهما نقصا، فاصدقني. فقال: يا مولاي إني نزلت بماء من مياه العرب،

فسألوني عن نسبي، فأخبرتهم أني ابن عمك، ونشرت الحلة فانشقت، وفتحت النحيين فأطعمت منهما أهل الماء. فقال: أولى لك. ثم ساق مائة من الإبل، وخرج نحوها ومعه الغلام، فنزلا منزلاً، فخرج الغلام يسقي الإبل، فعجز، فأعانه امرؤ القيس، فرمى به الغلام في البئر وخرج، حتى أتى المرأة بالإبل، وأخبرهم أنه زوجها. فقيل لها: قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أزوجي هو أم لا! ولكن انحروا له جزورا وأطعموه من كرشها وذنبها. ففعلوا. فقالت: اسقوه لبناً حازراً، وهو الحامض. فسقوه، فشرب. فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم (***الفرث: السرجين أي الروث مادام في الكرش***)، ففرشوا له. فنام. فلما أصبحت أرسلت إليه: إني أريد أن أسألك. فقال: سلي عما شئت. فقالت: مم تختلج شفتاك؟ قال لتقبيلي إياك. قالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: لالتزامي إياك. قالت: فمم يختلج فخذاك؟ قال: لتوركي إياك. قالت: عليكم العبد، فشدوا أيديكم به. ففعلوا. قال: ومر قوم فاستخرجوا امرأ القيس من البئر، فرجع إلى حيه، فاستاق مائة من الإبل، وأقبل إلى امرأته، فقيل لها: قد جاء زوجك. فقالت: والله ما أدري أهو زوجي أم لا! ولكن انحروا له جزوراً، فأطعموه من كرشها وذنبها، ففعلوا. فلما أتوه بذلك، قال: وأين الكبد والسنام والملحاء؟ (***الملحاء من البعير الفقَر التي عليها السنام، أو ما بين السنام إلى العجز، أو لحم مستبطن الصلب من الكاهل إلى العَجُز إلخ***): فأبى أن يأكل. فقالت: اسقوه لبنا حازراً. فأبى أن يشربه، وقال: فأين الصريف والرثيئة؟ (***الصريف اللبن ساعة يصرف عن الضرع، أي الذي ينصرف عن الضرع حارا إذا حلب***) فقالت: افرشوا له عند الفرث والدم. فأبى أن ينام، وقال: افرشوا لي فوق التلعة الحمراء، واضربوا عليها خباء، ثم أرسلت إليه: هلم شريطتي عليك في المسائل الثلاث. فأرسل إليها: أن سلي عما شئت. فقالت: مم تختلج شفتاك؟ قال لشربي المشعشعات. قالت: فمم يختلج كشحاك؟ قال: للبسي الحِبَرات. قالت فمم تختلج

فخذاك؟ قال: لركضي المطهمات (*الخيل الجياد*): فقالت: هذا زوجي لعمري، فعليكم به واقتلوا العبد. فقتلوه، ودخل امرؤ القيس بالجارية».

إذا استشرنا ليفي - ستروس فيما نحن بصدده من هذه القصة، أخبرنا بوجود علاقة وثيقة في كثير من الحضارات بين الألغاز ونكاح المحارم: أوديب قبل أن يقع في سفاح المحارم يُواجَه بلغز. في حضارة بعض قبائل الهنود (قبائل البويبلو) يلقي المهرج، المحارم، ألغازا على النظّارة. البومة التى تلقي على البطل في قصص الألجونكوينز أسئلة يتحتم عليه أن يجيب عنها وهو يعاني سكرات الموت، لها صلة قرابة بالساحرة التي تكتشف أن ابنها وابنتها يقعان في المسافحة. وهكذا، فحيث يكون اللغز يكون سفاح المحارم.....

ثم الألغاز أو الأسئلة على نوعين، فأسئلة تبقى بلا أجوبة، وأجوبة لا تسبقها الأسئلة التي يفترض أن تُسأل، كما في قصة برسيفال معتوه القرية في قصة الكأس الذي كان من الغباء بحيث لم ينهض في ذهنه السؤال، فوجد القارب السحري حين لم يلق بالا إلى السؤال الذي كان يفترَض أن يسأله. وكانت الإجابة قائمة هنالك: الزورق. ولكن السؤال لم يكن ليدور بباله. الخطر فما يرى ستروس قائم إن لم يكن أبطال القصة على مسافة صحيحة. يجب أن يكونوا على مسافة متوازنة: لا قريبين جداً ولا بعيدين جداً. لا إفراط ولا تفريط. الذي في الأساطير بطل يقترب جداً فيقع في سفاح المحارم، وآخر حصور لا يأتي النساء وليس له علاقة بهن بالمرة. برسيفال هو بعبارة أخرى أوديب مقلوباً؛ إذ العفة هي مقلوب سفاح المحارم. وحينئذٍ، فسؤال بلا جواب هو الصورة المقلوبة لجواب بلا سؤال. إن أوديب لا يجد إجابة عن السؤال الذي طرحه الطاعون المتفشي في مدينته؛ ذلك أن الإجابة الوحيدة للطاعون هي أوديب نفسه. وحل اللغز يأتي معه بسفاح

المحارم. وهذا يأتي معه بجملة أمور يفترض أن يظل بعضها بمعزل عن بعض: الابن والأم، الأخ والأخت إلخ. ولذلك كان من الأفضل من وجهة نظر القصة في أوديب ألا يُحل اللغز. وقد حذره تيرزياس من أجل ذلك من الحل؛ ذلك أن الإجابة معناها سفاح المحارم: الإفراط في الدنو(76).

الخطر الذي تشتمل عليه قصة امرئ القيس إذاً، وهو خطر القتل، إنما جاء من شدة الاقتراب، من الإفراط، لا التفريط.

هذه القصة هي مثال من الأخبار التي تروى عن امرئ القيس. **أخبار امرئ القيس ليست تأريخاً لأحداث فعلية، وإنما هي قراءة تحليلية نفسية لنصوصه.** إن القصة بما يشيع فيها من إشباع مبدأ الثلاثة علي نحو مفرط (السؤال الذي يطرحه امرؤ القيس مبني على مبدأ الثلاثة: الكلبة، الناقة، المرأة، ثم سؤال المرأة مبني على ثلاث خصال. كذلك صداق امرئ القيس وهديته، وسؤال العبد للمرأة عن ثلاثة - أبيها وأمها وأخيها إلخ) إنما هي تأكيد على المثلث الأوديبي: الأم - الذات - الأب. إشباع مبدأ الثلاثة تولد أولا من هذا المثلث، ثم مضى ثانياً في تأكيده.

والرغبة النهمة التي لا ترتوي أظهرتها الأخبار التي تروى عن أخذه بثأر أبيه الذي لم يعدل به أحداً. ثم إن هذه الرغبة تكف دائماً. **جاء في الأغاني**(77):

ومر بتبالة وبها صنم للعرب تعظمه يقال له ذو الخلصة، فاستقسم عنده بقداحه، وهي ثلاثة: الآمر والناهي والمتربص، فأجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي ثم أجالها فخرج الناهي، فجمعها وكسرها وضرب بها وجه الصنم.

ذو الخلصة الصنم الذي تعظمه الجماعة إنما هو ثقافتها التى يأبى

الشاعر أن ينقاد لها. و لاء الأب، أو الخصاء الذي لا ينقاد له الشاعر، تظهر في خروج الناهي له في كل مرة يستقسم فيها بالأزلام.

- 10 -

امرؤ القيس في خطاب ماوية:

أماويّ، هل لي عندكم من معرّس ... أم الصرم تختارين بالوصل نيأس

أبيني لنا ....

يشبه العاشق في خطاب بارت. كأنه يقول لها هو أيضاً[78]:

وأنتِ أخبريني يا نفسي الأخرى هل ستجيبينني آخر الأمر؟

لقد تعبت منك ولم أعد مشوقا إليك. أريدك وأبيت الليل

وأنتِ بعيني. أستغيث بك عليك. أجيبيني، فاسمك أضحى

كفتيت المسك الذي تنتشر رائحته من حولي.

تذوب الفروق بين «أنا» (التي تتخذ صورة ياء المتكلم -المفرَد تارة، ثم ضمير المتكلم الجمع تارة أخرى) و«أنتِ» (التي تتخذ صورة ضمير المخاطب الجمع تارة وياء المفردة المخاطبة تارة أخري). فهل هذه العلاقات المعكوسة بين الضمائر إلا صدى لانعكاس الأنا في المرآة: قف أمام مرآة وانظر إلى الصورة التي تطالعك، ترى يدك اليمنى صارت اليسرى وترى اليسرى وقد صارت اليمنى، وهكذا كل شيء منك ومنها. تظهر المرآة الصورة معكوسة دائماً:

لي: عندكم :: تختارين: نيأس = أنا: أنتم :: أنتِ: نحن

ما يسميه لاكان الآخر الصغير هو الآخر الذي لا يصدق عليه بالمرة أنه آخر؛ ذلك أنه قسيم الأنا وقرينه بصورة جوهرية، يتشابك معه في علاقة هي دائماً علاقة مرآوية يمكن فيها أن يحل أحدهما محل

الآخر، فهي علاقة تبادلية دائماً: الأنا، والصورة المرآوية[79].

ويظهر هذا الآخر الصغير في بعض كتابات لاكان بوصفه الشِلْو part-object، وهو أي جزء من الجسد يمكن تصوره منفصلا عن سائره،وذلك كصدر الأم (الثدي) في وعي الطفل[80]. ومن الغريب الذي يلحظه الدارس لشعر امرئ القيس أنه أخفى في شعره كله ذكر صدر المرأة واستعاض عن ذلك بأجزاء الجسد الأخرى التي ظهرت عند ذكره إياها. وهي كلها أمثلة من الفتشية fetishism التي هي ملمح يميِّز الرغبة في الآخر الصغير:وجيد كجيد الرئم، وكشح لطيف كالجديل، وساق كأنبوب السقيّ، وتعطو برخص كأنه أساريع ظبي إلخ. ولكن الذي لا ينبغي أن يفوت ملاحظتنا أن الذين قرأوا امرأ القيس قديماً خانوا رغبتة في إخفاء صدر الأم حين أظهروه في اللغز الذي يطرحه: ما ثمانية، وما أربعة، وما اثنتان. بل أرادوا إشباع الرغبة في إظهاره في الأقسام الثلاثة للغز.

- 11 -

الرغبة كما يقول بارت في «حديث عاشق» عن الروائي فيليب سولر هي كل شيء. ثم لاشيء سوى الرغبة[81] والرغبة كما يقول سبينوزا وشايعه لاكان «جوهر الإنسان»[82]. الرغبة في الوقت نفسه لب اهتمام التحليل النفسي[83]. وريكور هو الذي يرى أن التحليل النفسي هو أساسا ضرب من هرمنيوطيقا الرغبة a hermeneutics of desire[84]. كذلك فالمفهوم الذي يمكن القول إنه يقع في القلب من تفكير لاكان إنما هو مفهوم الرغبة[85]. إننا في هذا السياق نزعم كذلك أن الرغبة هي المدخل الأساسي إلى شعر امرئ القيس الذي ينبغي أن يُقدَّم قبل الدخول إليه من مداخل أخرى.

هوامش البحث

1) Skura,M. A., the Literary Use of Psychoanalytic Process,Yale University Press,1981,p.1.

ولقائمة مفصلة بإشارات فرويد المتكررة إلى ما اكتشفه الشعراء، راجع:

*) Holland N., Psychoanalysis and Shakespeare, pp. 1-44.

*) Spector, J. J., the Aesthetics of Freud :A Study in Psychoanalysis and Art, pp. 33-145.

* 2) امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 39.

3) نفسه، ص 38.

4) نفسه، ص 76.

5) نفسه، ص 75.

6) نفسه، ص 38.

7) نفسه، ص 39.

8) نفسه، ص 35.

9) نفسه، ص 77.

10) نفسه، ص 105.

11) نفسه، نفس الصفحة.

12) نفسه، ص 101.

13) نفسه، ص 27.

14) deMan,P.,Blindness and Insight,University of Minnesota Press,1983,p.18.

15) Richardson, W. J. "Psychoanalysis and the Being-question" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds.,Interpreting Lacan, p.152.

وراجع إشارات أخرى في الصفحات الآتية: 29-30، 58، 141، 153.

16) Casey, E. S., and Woody, J. M.,"Hegel, Heidegger, Lacan: The Diaectic of Desire" in Smith, J. H.and Kerrigan,W., eds.,Interpreting Lacan, pp.107-8.

17) Korn,Francis,Elementary Structures Reconstructed: Levi-Strauss on Kinship, Tavistock Puplications, 1973, P.10.

18) Casey, E. S., and Woody, J. M., Ibid., p.108.

19) Ibid., p.106.

20) Gunn, D., Psychoanalysis and Fiction, p.48.

21) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, Routledge, 1996, p. 140.

22) Ibid., p. 22.

23) راجع: محمد غيث : رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها.

24) Gunn, D., Psychoanalysis and Fiction, p. 56.

25) Casey. S., and Woody , J. M., "Hegel, Heidegger, Lacan: The Dialectic of

Desire" in Smith,J. H. and Kerrigan, W., eds.,Interpreting Lacan, p. 110.
26) Ibid., p.109-10.

27) Gunn, D., Psychoanalysis and Fiction, p.49.

28) Ibid., p. 51.

29) انظر المعلقة في ديوان امرئ القيس، الصفحات: 8-26.

30) راجع لسان العرب، مادة «فطم».

31) ديوانه ص 68.

32) حاتم الطائي، ديوانه ص 47.

33) نفسه، نفس الصفحة.

34) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, pp.91-2.

35) Kojeve, A., Introduction to the Reading of Hegel,trans. James H. Nichols Jr., New York and London: Basic Books, 1969, p.6.

36) ديوانه ، ص . 101

37) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, pp.6, 38,105-6.

38) القصيدة في ديوانه 101-104.

39) راجع ديالكتيك السيد والعبد عند هيجل في:

Casey. S., and Woody, J. M., "Hegel, Heidegger,Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith, J. H. and Kerrigan, W. , eds., Interpreting Lacan, pp.75-88.

40) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.106.

41) Leavy, S.A., the Psychoanalytic Dialogue, Yale University Press, 1980,p.79.

42) Clement, C., the Lives and Legends of Jacques Lacan, New York, Columbia University Press,1983,pp.96-7.

43) ديوان امرئ القيس، ص 157-158.

44) نفسه، ص 106.

45) نفسه، ص 67.

46) نفسه، ص 60.

47) Clement,C., the Lives and Legends of Jacques Lacan, pp.98-100.

48) ديوان دمعة للأسى.. دمعة للفرح، الفجالة، مصر، 2000، ط 1 ص 60.

49) ديوانه، ص 105.

50)Lacan, J., Ecrits, trans. Alan Sheridan, London: Tavistock, 1977,p.23.

51) Easthope, A., the Unconscious, London, Routledge, 1999,p.55.

52) Kojeve, A., Introduction to the Reading of Hegel, p.7.

53) Ibid., p.41.

54) Casey , E. S., and W oody, J. M.,"Hegel, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p.85.

55) ديوانه ،ص 86.

56) نفسه، ص ص 105-106.

57) Easthope, A., the Unconscious, p.55.

58) Evans , D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.23.

59) ديوانه، ص 107.

60) Evans , D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.23.

61) ديوانه، ص 28.

62) نفسه، ص 28.

63) نفسه، ص 33.

64) Eeke, W.V., "Hegel as Lacan's Source for Necessity" in Smith, J.H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p.128.

65) Ibid., pp.126-27.

66) ديوانه، ص 34.

67) راجع لسان العرب مادة ب س س.

68) ديوان امرئ القيس ص 68.

69) ديوانه، ص 33.

70) Green, A., "Logic of Lacan's objet (a)* and Freudian Theory: Convergence and Questions" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p.168.

71) Ibid.

72) انظر البيت والقصيدة في ديوان امرئ القيس ص 72-77.

73) Bennett , A., and N. Royle, An Introduction to Literature , Criticism and Theory, Prentice Hall/ Harvester Wheatsheaf, 1995, p.142.

74) Evans , D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis , p.32.

75) الأغاني ج 9 ص 120-122.

76) Clement , C., the Lives and Legends of Jacques Lacan , pp.133-34.

77) الأغاني ج 9 ص 111.

78) Barthes, R., A lover's Discourse: Fragments, trans. Richard Howard, London, Jonathan Cape, 1979, p.155.

79) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.125.

80) Ibid.

81) Barthes, R., A lover's Discourse: Fragments, p.155.

82) Evans, D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, p.36.

83) Ibid.

84) Casey, E. S., and W oody, J. M., "Hegel, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire" in Smith, J. H. and Kerrigan, W., eds., Interpreting Lacan, p.81.

85) D., Dictionary of Lacanian Psychoanalysis Evans,, p.36.



آراء القدماء في الأدب (*)

أبو تراب الظاهري

* محاضرة ألقيت في النادي الأدبي الثقافي بجدة.

كنا نقرأ أدباً نصفه بألف وصف؛ حسن وجميل. كنا نتوقع أن هذا الأدب سوف يصبح ذا كيان يقبل الكم والكيف والجهة والعرض والجوهر حتى كان هذا. وقلنا لم تعظم البلوى مادام حمار الشيخ وقف بعقبيه .

وما لبثنا أن شاهدنا أن هذا الأدب يتمنطق فيرى له لون يختلف ويتغير فلا أدري أكالحرباء تتلون أم تقع ألسن فيه فتكيفه كيف شاءت وتعبث به أيد فتضعه أنَّى أرادت.

أضحينا نقرأ أدباً أسود وأحمر وأخضر وأصفر وأزرق وبقي أدب لم يكشفه رواده بعد وهو أدب التهويش .

ولو رأى الجاحظ ما آل إليه الأدب اليوم لاعتكف في كنه لا يظهر للناس تصانيفه أو إنشاءه ولات أدباً يتلون ليس له في ميدانه مجال لأن له لوناً واحداً وهذا له ألف لون ولون.

ومثلي في هذا العصر يستلطف الله ويقبع باهتاً في عقر داره لا يبدي حراكاً أمام هذه التيارات الأدبية الحديثة من هول دق طبولها وخشية التردي في أجوافها وهي غير ملأى ولا بحشو من تبن.

والعقبى لشبابنا حين يخوضون غمار هذا اللجج ثم يخرجون منها فمنهم من يسمى ناجحاً ومنهم من يظل فاشلاً.

اختلفت أنظار الناس اليوم في الأدب العربي اختلافها في سائر

الأشياء لأن نظرة الوعي أصبحت غيرها بالأمس ومرئيات الزمن والعلم تتباين في كل عصر بموجب سنة التطور.. فالمذاهب الأدبية التي تدرس الآن ويبحث فيها تحقيقاً وتمحيصاً لم تكن تعرف في الأوان السابق على غرار وضعها الحالي وإن كان معظمها مقتبساً من ذلك القبس وصورة مكبرة عن تلك الملامح المصغرة البعيدة الإدراك .

كانوا يقولون إن علم الأدب هو حفظ أشعار العرب ومعرفة أخبارها والوقوف على دواوينها ومعرفة الشاذ منها والمعلل والبديع في البلاغة والغريب في الملاحة، وأنه ملكة يتميز بها الأديب بين بيتي العالي المرتبة تام الإجادة والنازل الطبقة ناقص العبارة، وأنه عارض يتصل بالرجل فيتذوقه ويشتاق إليه.

وهذه تعريفات وحدود صحيحة تمخضت اليوم عن مذاهب ومدارس أصولية في الأدب.

كما قالوا: الأدب معرفة العرب في أيامها وكلامها.

قال الأزهري صاحب المصنف الكبير في اللغة يسمى «التهذيب» الأدب اسم لكل رياضة محمودة يتخرج بها الرجل في فضيلة من الفضائل.

وفي تاج العروس للزبيدي الأدب ملكة تعصم من قامت به عما يشينه.

هذا مفهوم كلام القدامى في تعريفات الأدب وحدوده.

أما رأيهم في موضع الأدب فاختلفوا فيه.

فذهب بعضهم أن له موضوعاً ثم اختلف القائلون في تعيين موضعه ذكرنا الاختلاف فيه في كتابنا الذي ألفناه في الأدب في نظر الأقدمين مستقصى وذهب آخرون أنه موضوع له وبه يقول ابن خلدون حيث قال في «المقدمة»: إنما ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها.

وإذا أردت أن تعرف ما «الموضوع» فهو في رأي الفلاسفة والمنطقيين «العوارض» قال البدر العيني الحنفي: موضوع العلم ما يبحث فيه عن عوارضه الذاتية.

أما الغرض من الأدب والغاية من فنه فكانوا يرون أنه صيانة الذهن عن الخطأ اللفظي والمعنوي عند التعبير على أساليب كلام العرب ومناحيهم في فني المنظوم والمنثور.

قال ابن خلدون: «إنما المقصود من الأدب عند أهل اللسان ثمرته وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور».

واختلفوا في غايته فقال بعضهم هي معرفة معان القرآن والحديث لأنهم اتخذوه وسيلة إلى الفهم فيهما، وقال بعضهم هي الفوز بسعادة ملكة تحصل بعد ممارسته على فهم كلام العرب والإتيان بمثله على سننهم من جنسه وقال آخرون غير ذلك.

وأما معنى الأدب وتسميته به فقال بعضهم سمي بذلك لأنه يؤدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح.

وأصل الأدب الدعاء إلى الضيافة ثم اختص هذا الاشتقاق للدعاء إلى ضيافة رياضة محاسن الكلام واختبار النفس في هذه الرياضة الذهنية.

والأدب (محركة) الظرف وحسن التناول. قاله الجوهري في الصحاح وغيره من اللغويين.

فبناء على هذه النظريات كانوا يقولون أن معرفة فن الأدب مبنية على معرفة فن الأدب مبنية على معرفة ستة من العلوم وتسمى عندهم علوم الأدب وأصوله وهي اللغة والتصريف والنحو والمعاني والبيان

والبديع فكان من عرف هذه العلوم وأتقنها صار عندهم أديباً كاملاً تسهل عليه معرفة كلام العرب وأشعارها.

والشعر تجدد أيضاً فتطرق له الأدب الحديث بإحداث أساليب مبتكرة وأخرى لم يكن الأولون يعرفونها فوضعت له خطط ورسمت له صور يتمشى على نسقها النقد العصري له حتى أصبح الكلام اليوم فيه لا عن الشكل والهيكل بل عن المعنى وترابط القصيدة ودرس الفكرة وإعطاء الصورة كامل ملامح الجمال ثم سموا ذلك فناً أيما فن.

وأمعنت النظر كثيراً في أصول النقد الحديث في الشعر والأساليب المتبعة العصرية ووجدت لكل ذلك أصلاً في أصول الأدب القديم فما وضعوا شيئاً إلا وله بزر نبت منه ونما حتى أورق فأينعت ثماره كما يتضح ذلك لمن عكف على كتب الجرجاني وابن قدامة وغيرهما من القدماء.

اللهم إلا الشكل الذي يعرف به الشعر المتحرر فذلك ما لم أجد له أصلاً قط في النظريات القديمة.

أما المعاني والاتجاهات ومناحي الكلام فنجد لها مصادر وأصولاً تتفرع منها؛ هذا إذا أضربنا عن النظر إلى الصيغة الصورية التي يمتاز به الأدب الحديث في النثر والشعر المنثور.

كانوا يصفون الشعر بأنه طويل الأذناب وسيع الأذيال صعب المأخذ بعيد الأصل لم تكن فيه كفاية بمجرد العلم به حتى ينضاف إليه طبع ثاقب وفهم نافذ واستعداد فطري.

وكانوا يقولون إنه توعر سهله وقل أهله وتقاصرت دونه الهمم وتثاقلت عنه النفوس فصار الناس لا يعرفون منه شيئاً ولا يقدرون عليه حرفاً حتى إن كان منهم مَن يخاطبونه أديباً ويسمونه خطيباً إذا سئل

عن بيت من قصيدة أشهر من (قفا نبك) فلا يجيب إلا بقوله «لا أدري» وبعضهم يعرف الألفاظ فقط «كحاجب مزجج» «وعين نجلاء» وإذا سألته عن معانيها وجدته قاصراً.

قال الجاحظ: «والزمان زمان طلبت العلم علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف إلا غريبه فسألت الأخفش فلم يعرف إلا إعرابه فسألت أبا عبيدة فرأيته لا ينفذ إلا فيما اتصل بالأخبار.

هذا كلام الجاحظ وهو يتكلم عن أدب لا يعرفه أبناء هذا العصر إلا شظايا منه تطايرت بعد تبعثره فحملتها إليهم عواصف تلك الكتب العتيقة فإن كانت الشكوى تصح منه في زمان العلم فهي بنا أولى من أدباء الحاضر فأنى لهم علم ابن الراوية بديوان العرب ومعرفة ابن عباس بشعر الجاهلية وصدر الإسلام.

وكان القدماء على علم عظيم بالشعر العربي المهجور والضائع وكانوا يعنون بروايته وحفظه أشد العناية حريصين عليه كل الحرص فهذه عائشة (رضي الله عنها) عالمة بالشعر العربي ، قال ابن حجر في ترجمتها في الإصابة «ما عرض عليها شيء إلا تمثلت بشعر من العرب».

وقد تمثلت عند النبي صلى الله عليه وسلم - حين كان يخصف نعله المبارك وإن جبينه الأزهر ليتولد نوراً من عرقه - بقول الهذلي:

ومبرىء من كال غبر حيضة وفساد مرضعة وداء معضل
فإذا نظرت إلى أسرة وجهه برقت كبرق العارض المتهلل

فقام رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فقبل ما بين عينيها مسروراً وقال لها: جزاك الله خيراً.

وإذا شئت فانظر إلى ابن عباس (رضي الله عنه) واستشهاداته

بالشعر على أسئلة نافع بن الأزرق في القرآن ساقها السيوطي بالتفصيل. وكذلك دعاء عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) إلى تعلم الشعر وقصته مشهورة في معنى (التخوف) من قوله تعالى: ﴿**أو يأخذهم على تخوف**﴾. ولو شئنا لسقنا في هذا المبحث أخباراً كثيرةً ولكن تركناها مخافة الإطالة .

أما حقيقة الشعر عند القدماء وتعريفه فقد قالوا هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف والمفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده والجاري على أساليب العرب المخصوصة به.

هذا هو أحكم تفسير وتعريف للشعر عند القدماء حكاه ابن خلدون في المقدمة من تاريخه لكنه يحتاج إلى شرح لأنه تعريف على طريقة الحدود المنطقية.

وهناك تعريفات أخرى ذكرتها في تعليقاتي سابقاً.

ولنمض الآن في شرح التعريف المتقدم آنفاً باختصار حسب ما رآه القدماء وكما قاله ابن خلدون.

فقولهم: إن الشعر هو الكلام البليغ معناه بيان الجنس على حد تعبير المنطقيين فما كان ليس ببليغ ولا كلام فليس عندهم شعراً.

وقولهم: إنه المبني على الاستعارة والأوصاف معناه فصل عما يخلو من هذه فإنهم لم يكونوا يعدون ما خلا عنها في الغالب شعراً.

وقولهم: إنه المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي معناه فصل آخر للشعر عن الكلام المنثور الذي أجمعوا على أنه ليس بشعر.

وقولهم: إنه مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده معناه بيان للحقيقة لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك لم يفصل به شيء.

وقولهم: إنه الجاري على الأساليب المخصوصة به معناه فصل آخر للشعر عما لم يجر منه على أساليب العرب المعروفة فإنه حينئذ لا يكون شعراً إنما هو كلام منظوم لأن الشعر عندهم أساليب مخصوصة لا تكون للمنثور وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر، فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك الأساليب فلا يكون شعراً .

وهنا قال ابن خلدون: فبهذا الاعتبار كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب عند من يرى أن الشعر لا يوجد لغيرهم وأما من يرى أنه يوجد للعرب وغيرهم فلا يحتاج إلى ذلك التفسير ويقول مكانه: إنه الجاري على الأساليب المخصوصة.

كذا قال ابن خلدون: وكذلك كان رأيهم في الشعر فإنهم كانوا يرون أن ما خرج عن طابع الشعر الجاهلي فليس بشعر وفي هذا ما فيه من عقم لأن كل تجديد حصل في الشعر في مختلف تطوراته يخرجه عنه ظلماً وإسرافاً.

وتثار معارك بين الأدب القديم وبين الأدب الجديد وتحدث ضجات صارخة لتنفخ في رماد وتعود نتائجها بخفى حنين بينما هؤلاء وأولئك من دعاة التجديد وحماة القديم ذهبوا يطلقون مئة اسم واسم على اتجاهات الأدب الجديد ومناحي الأدب القديم.

وما كنا لنناقش هذا ولا ذاك إلا بعد أن نأتي بآخر تعريف للأدب الأصيل وأقصى حد للأدب المتطور ونعرف ما بينهما من دعاء إلى غرس العامية وإشاعتها لأنهم أشبه بالعوام.

ثم نفهم على ضوئه من يتشدق بدعوى التجديد نابذاً وراءه كل رأي قديم باعتباره لديه عقيماً، وهو يجهل ما الجديد وما القديم وما الفرق بين الاثنين يجهلون ما رونق الجديد ويجهلون ما أثر القديم.

فإن هناك مثيري ضجة حول الأدب العصري يشوهون كثيراً من الحقائق التي يحويها جوهر القديم وهم في معزل عن إدراكه تجرهم التيارات فينساقون وراءها ولا يعون.

كما أن هناك شيوخاً كانوا العلة المعلة في إدحار طابع الأدب القديم لانصرافهم عن كتابته وعزوفهم عن أساليبه فلو خدمته أقلامهم لما أمسى ذلك اللون بغيضاً عند شباب اليوم ولكانوا موضع اتباع لأنهم يقلدون ويقتدى بهم وتقتفى آثارهم فويحهم من سنة ساروها واستثنى من هؤلاء قوماً هم على غير ما قلنا.

ولا ريب أن أدباً يعيش مئات الأحقاب في حضانة أقلام أجيال مختلفة وأن أدباً يتغذى مئات السنين بلبان عقول متباينة ومخيلات عديدة لابد وأن يتطور وأن تتنوع أساليبه وتتعدد أصوله ومذاهبه لكن من الذي يوفق للتوفيق بينها ومن الذي يهتدي لرد فروعها إلى مرد أصولها.. لا شك أن هذا العزيز وكل عزيز صعب المنال مستعصي المدرك.

وليس من البعيد أن يلم القارئ إلماماً بما نهدف إليه في عرضنا هذا الآراء القديمة في الأدب العربي بالشرح والتفصيل ولن نعتمد قطعاً في كل ما نذكر إلا على كلام أساطين الأدب نقاده الكبار أمثال قدامة ابن جعفر الكاتب البغدادي وعبدالقاهر الجرجاني وابن رشيق القيرواني وأشباههم ففي قولهم غنية كل غنية.

وكنا نتكلم عن الشعر في الحلقة السابقة والحديث تشعب علينا فإذا بنا نخرج عن الموضوع فلنعد إليه بعد أن بعدنا وما أحب أن بعدت كثيراً .

وأوردنا رأي ابن خلدون في حقيقة الشعر وكنا بصدد شرحه وهو يقول إنه في كلام العرب غريب النزعة عزيز المنحى إذ هو كلام مفصل قطعاً متساوية في الوزن متحدة في الحروف الأخيرة من كل قطعة

وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه روياً وقافية وتسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وعما بعده وإذا كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء.

وقال ابن خلدون: يحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الثاني ويبعد الكلام عن التنافر كما يستطرد من التشبيب إلى المدح ومن وصف البيداء إلى وصف الركاب والخيل أو الطيف ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره، ومن التفجع والعزاء في الرثاء إلى التأثر وأمثال ذلك.

ويراعى فيه اتفاق القصيدة وكلها في الوزن الواحد حذراً من أن يتساهل الطبع في الخروج من وزن يقاربه فقد يخفي ذلك من أجل المقاربة على كثير من الناس ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمنها علم العروض ، وليس كل وزن - يتفق في الطبع استعملته العرب في هذا الفن وإنما هي أوزان مخصوصة يسميها أهل تلك الصناعة محوراً وقد حصروها في خمسة عشر بحراً بمعنى أنهم لم يجدوا للعرب في غيرها من الموازين الطبيعية نظماً .

ورأي ابن خلدون هذا يوضح لنا أنهم كانوا يؤمنون بوحدة القصيدة وبقاء عنصر التشويق وترابط ألفاظها بحيث يستقيم الجرس الموسيقى واتحاد مقاطعها وموضوعية القصيدة ثم الانتقال من معنى لآخر وصور عديدة للنظم الواحد وأخيراً لم يمنع ابن خلدون من أن تكون هناك موازين طبيعية أخرى للشعر غير ما رأته العرب ويمكن أن ندرج تحتها نسق الشعر المتحرر ولكنه على خلاف سنن العرب.

فإذا كان هذا من رأي القدامى في الشعر، وقد أقروا مبدأ وحدة القصيدة - المتماسكة والجرس الموسيقي وابتكار صور المعاني وإمكان اتساع الموازين وموضوعية القصيدة إلى غير ذلك مما سياتي.. فقل لي بربك أي جديد أتى به هؤلاء ضد أولئك تالله إنهم ليظلمون.

وقلنا: إن الناطقين بالضاد لايزالون يعانون من مشكلة التجديد في المذاهب الأدبية خلافاً كبيراً جره لهم افتراق الناس في أصولها من بين واقف عند تلك الحدود التي رسمها علماء العهد الغابر الذي بدأت العجمة تتسلل فيه إلى الفصحى ومن بين مؤيد لسيرورة الأدب وتطور مذاهبه طوعاً لتصاريف الزمن ومقتضياته الظرفية.

وكل ما قرأناه ونقرؤه من المناقشات الدائرة حول القديم والجديد بين جماعات من الأدباء فذلك هو قطب رحاها ومحور نزاعها.

ويظهر أثر ذلك في كل ما كتب ويكتب بين آونة وأخرى.

وقال دعاة التجديد: لو أردنا للرأي القديم بناءً ونماءً لأفضى بالأدب إلى اختناق يموت بعده.

وقال أنصار القديم: لو عملنا على تنشئة الحديث غير مبالين بضياع أثير الموروث العتيق لذاب تراثنا في محيط العامية ولشقيت بنا اللغة شقاءً أبدياً.

وفريق من الناس آخر عزوف عن الجمود والتحجر في مكان واحد من الماضي السحيق ويؤمن بسنة التطور ولكن إذا بلغت به إلى حد ممجوج عافها.

هذا الفريق يقف من الآخرين موقف تسامح ورفق وتوجيه وإرشاد لينفي عنهم ظواهر الانحراف في لين ويسر فيتمكن من ردهم إلى ما ينشد لهم من الاحتفاظ بالطابع الأصيل من الأدب العربي الرصين.

لأنه لا يمكن فرض شيء تحكماً ولإيراد الناس في غرض معين إلزاماً وإجباراً كما لا يمكن أمام هذا الحشد الحاشد والجمهور الكبير إنكار ما استمدوه من ظروفهم الاجتماعية المختلفة ومداركهم العلمية المتباينة التي اختلفت عن الماضي كل الاختلاف بحكم التطور المتلاحق فحياة اليوم غير حياة الأمس.

فإذا كان ابن خلدون - وهو سبقنا بدهر مديد - يؤمن بملاءمة موازين في الشعر مع الطبع لا تعرفها العرب فنحن في هذا العصر بهذا الرأي أولى.

هذا عندما جاء ابن خلدون يتكلم عن حقيقة الشعر برأي مجرد عن التقليد والمحاكاة وأما عندما جاء بعرض دراسته للأدب العربي على حسب ما كانوا يرون فقال : إن لسان العرب وكلامهم لا يخلو من فنين فن يسمى الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلهم على روي - وقافية واحدة - وفن يسمى النثر - وهو الكلام غير الموزون والمقفى - قال ويشتمل كل واحد من هذين الفنين على فنون ومذاهب.

ومع هذا نعلم أن للصناعة في الفنين دخلاً كبيراً لتعدد المذاهب الأدبية عند القدماء كما هي الآن ولم تكن الصناعة عندهم قرض ألفاظ فحسب ولا العناية بها ككثير ممن اشتغلوا بها وتعاطوها.

فكانوا يقولون إن من الشعر المدح والهجاء والرثاء وغيرها ومن النثر السجع فهو الذي يلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة ويؤتي به قطعاً قطعاً وأما المرسل فيطلق فيه الكلام إطلاقاً ولا يقطع أجزاءً ولا يتقيد فيه بقافية ولا وزن.

ومن السجع قول الأعرابي الوارد في صحيح البخاري «كيف أغرم من لا استهل ولا شرب ولا أكل فمثل ذلك يطل» فقال له

النبي (صلى الله عليه وسلم) أسجعا كسجع الكهان ومن المرسل ما يستعملونه في الدعاء والخطب وربما استعملوا فيها السجع أيضاً.

ومقامات البديع والحريري من الأسجاع التي كانوا يفتخرون بها ولتكلفها وخروجها عن البلاغة في كثير من الأوقات عابها نقاد الأدب العربي القدماء.

ولهذا قال ابن خلدون : إن لكل فن من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله ولا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه مثل النسيب المختص بالشعر والحمد والدعاء المختص بالخطب وأمثال ذلك. وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع والتزام التقفية وتقديم النسيب بين يدي الأغراض وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه ولم يفترقا إلا في الوزن.

وهذا يدلنا على أن ابن خلدون ما كان يرى الشعر وزناً وقافية فقط بل إن هناك عناصر تختص به ولا تحتمل لغيره كما لقرينه أساليب تتوقف عليه دون غيره وهكذا يثبت لكل منهما كيان خاص مفصول عن الآخر في عوارضه الظاهرة في ماهيته الذاتية لأنه كله كلام والكلام عام حتى يأتي له فصل.

والرأي الحديث لا يختلف كثيراً عن هذا المذهب القديم إلا اختلافاً في اللفظ والتسمية أو اختلافاً في العرض والصورة أو اختلافاً في الشكل والطابع وحاشى أن يكون تناقصاً في تعريف الماهية أو خللاً في حد الجوهر.

أما إذا أردنا التزام مذهب ما فإنا - لا مناص - من إنا محتدمون مع آخر ولو تأملنا لوجدنا الأصل واحداً فكيف تحيرهم الفروع ليت شعري.

وكما يربط القانون مقتفيه وذويه بنظام لا يمكن التحلل منه

فكذلك فرض قواعد ثابتة للشعر والأدب يعني خلق أناس يسمون النظاميين في كل عصر كما يقول المجددون.

وهنالك قواعد أصولية يركن إليها مزاولو النظم لترشدهم إلى طريق الشعر الفني الذي يتسم بلون من الأدب التقليدي القديم، وليس ثمة قواعد ثابتة يستطاع اللجوء إليها عند محاولة النظم على لون خاص أو طابع معين قديماً كان أو جديداً لتدل الصانع تلك القواعد على الإبداع الذي يريد.

لأن الصبغة الكيفية لا يمكن تحديدها في شيء تعهده الناس قروناً فاختلفت معهم فيها كل اختلاف وتباينت كل تباين.

فالفرعيات في نوع ما تتصف بالصور دائماً، والشعب في موضوع ما تأخذ شكلاً وكيفاً.. فإذا كان يمكن تحديد ماهية مادتها فلا يمكن قطعاً حصرها فرداً فرداً أو لوناً لوناً بتعريف خاص يشملها جميعاً.

ذلك لأن الشاعرية موهبة قبل أن تكون صناعة صقلت، وهي طبيعة قبل أن تكون اكتساباً انصهر.

فلو سجلنا تعريف الشاعر كما كان الأقدمون يقولون ألا ترى إننا سوف نجحد حقه بذلك.

فمثلاً كانوا يقولون: إن الشعراء على أربع طبقات:

الجاهليون: وهم الذين لم يدركوا عصر الإسلام كامرئ القيس وزهير وطرفة.

و**مخضرمون**: وهم الذين أدركوا الجاهلية والإسلام كحسان ولبيد العامري.

و**المتقدمون**: وهم من أهل الإسلام كالفرزدق وجرير وذي الرمة.

والمحدثون: وهم من أهل الإسلام نشأوا بعد الصدر الأول كأبي تمام والمتنبي والبحتري.

فهل معنى ذلك أن الشعراء منحصرون في هذه الطبقات الأربع إلى الأبد أم أنه تقسيم على حسب طبيعة الشعر العربي القديم. أما أنه لكلام يريد له تفسيراً وشرحاً.

وأنا أعرف من أنصار القديم من يتعصب لإفحام كل شاعر بعد الصدر الأول إلى وقتنا هذا في المحدثين من الشعراء ليبرر هذا الحصر للشعراء. كما أعرف من أنصار الجديد من يأنف من هذه التقاسيم التي ترزح تحت استعباد المحدودية.

ولكني مع هؤلاء وأولئك إلى حد إن أقره فريق لا يقره آخر.

لأن الذي يظهر من رأي القدامى في هذا التقسيم هو غرض الاستشهاد وعدمه.. وذلك لأنهم كانوا في عصر العراك مع الأعجمين فكانوا يعانون - مشكلة اللحن وتسويغه بوقوعه في كثير من القول المروي، فحينئذ اضطر النقاد في العصر السالف إلى أن يحددوا ما يحتج به وما لا يحتج.

فقالوا: إن الجاهليين والمخضرمين والمتقدمين هؤلاء كلهم يستشهد بكلامهم وأشعارهم في اللغة. والمحدثون من أهل الإسلام لا يستشهد بشعرهم لاختلاطهم بالأعاجم وعدم ضبطهم اللغوي.

وقال آخرون كلاماً غير هذا، ولم يستشهد بعضهم بالشعر غير الجاهلي، وأجازه الآخرون في غير مسائل «الإعراب». وأجمعوا على الاحتجاج بشعر الجاهليين والمخضرمين . ويقول السيوطي في «الاقتراح»: إنهم أجمعوا على عدم الاحتجاج بكلام المولدين والمحدثين في «العربية».

وقلت: كادوا يجمعون على أمر ولم يفعلوا، فإن بعضهم

يستشهد بكلام كل من يوثق من المولدين، واختار هذا المذهب الإمام الزمخشري فاستشهد في تفسير أوائل «البقرة» من «الكشاف». وأنت لا تدري إلى أي حد يستقيم هذا القول لأنه قد ثبت أن الاقحاح من العرب أنفسهم قد غلطوا في «الإعراب» وهم أهل السليقة. إذن فهذه القاعدة مجرد استئناس لا أصل.

وربما قال قائل: إن خطأ ذوي السليقة يعتبر أصلاً من الأصول تنبني عليه القواعد من اللغة، فنقول نحن: إن هذا توسع والتوسع لا حرج فيه لأنا نؤمن به، ولكنه مع ذلك يعكر على القاعدة، ومن القوم من يرفض هذه التوسعات ويعدها لحناً سائغاً على العرب.

كما أنا نعلم من الأعجام من هو أعلم من ذوي السليقة بمناحي الكلام لأنه ينطق عن معرفة، ويكتب عن علم، ويرسل الكلام عن دراسة، ويسجل العبارة عن فهم ودراية استقاها من وحي قوانين في اللغة بعد أن تهذبت ووعاها عن إلهام قواعد فيها بعد أن تنقحت، مثل ذلك «سيبويه» وأشباهه كانوا أعجاماً وهم في معرفة كلام العرب خير من ألف عربي وعربي، أفلا تحتج بكلام هؤلاء إذا تكلموا أم يقوم قولهم - إذا لم يرسلوه إرسالاً - برهاناً في اللغة وقد أصبحوا من أهلها بعد أن مارسوها وإذا عثر لهم على غلط فقد عثر على مثله ممن قبلهم من العرب، وأي لوم على هذا. ولماذا لا نحتج بلغتهم لمطلق وقوع خطأ وقد وقع من الأصلاء ممن قبلهم فاحتججنا بهم.

وقال القدامى: إن هذا استثناء والاستثناء من القيد جائز منطقاً ومعقولاً، وأمثال هؤلاء الأعجام أضحوا من عداد العرب لاختلاطهم بهم كل اختلاط وتشربهم سلائقهم.

وباستقراء كلامهم استنبطنا القواعد، وبتتبع لغتهم أسسنا الأصول فكان لابد من أن نرجع إلى كلامهم كلما استشكلت علينا صورة من الصور اللفظية أو استصعب علينا بناء شكلي في نظام

الكلام أو استعصى علينا إعراب جملة من الجمل ومادمنا نروم إجراء الكلام حسب الأسلوب العربي في شكله فلا مناص من أن نرجع إليه في كل معضلة تتعلق باللغة أو التصريف أو النحو حتى لا يخرج كلامنا في ظاهره عن القواعد المستنبطة من كلامهم. وما كنا لنشارك العرب في شيء هو لهم ثم أخذناه منهم.

وفي الوقت الذي كان يأتمر النقاد في شأن العلاقة بين الشعر والفلسفة كان آخرون يختلفون في إباحة روايته وحرمتها، وفي الزمن الذي كان يدور نقاش حول الشعر والعلم لإيجاد صلات بينهما كان فريق يحاول أن يجذ ناصية الشعر بكيل أنواع الذم لمن يتعاطى صنعته، وجاء عصر قبل فيه منتقصوه ولو لم يكثر مادحوه، وقوم أتوا يسمون مجددين فنحن والتجديد الآن في عراك عظيم وحرب ضروس.

أما من لم يذعن لهم الظواهر الطبيعية التي تبعثها أحاسيس الشعراء في أجوائهم المختلفة فتلبس الأفكار حللاً وتخرج بناتها سافرات وقد ألقين براقعهن من الغموض المعنوي ليمرحن في صور متبخترة للمشاهدات فذلك له داع إن تصدينا لها بالشرح لتنحينا أو اعتزلنا الموضوع، وإذاً لابد من الإشارة إليها ولو بطرف من الكلام فما في التعرض لذلك من حرج.

كان مذهب الجمود يعلل كراهية تعلم الشعر قائلاً بأن النفس الخبيثة تستعمله في السوء والفواحش كهجاء الكرماء وسباب الشرفاء فتكسب بذلك الخطايات وتتبع السيئات.

وقيل لهم والنفس الطيبة لا تجعله إلا في الدعاء إلى المحامد وتزيين الأخلاق والاقتباس من معادن الشرف والاقتفاء لآثار المجد والفضيلة كسائر الأخيار من ذوي القرائح الطاهرة فإنهم من صفاء قلوبهم وصلاح نواياهم كانوا يتناشدون كالصحابة والتابعين ومن بعدهم من الصالحين وكان منهم شعراء. إذن رجع الأمر إلى النفس بين طيبة

وأخرى خبيثة ولم يرجع الأمر إلى الشعر نفسه هي التي تستعمله فتارة هي تجعله في الخير وأخرى في الشر كذلك كل كلام وليس الشعر وحده يختص بهذا. ألا ترى أن المنطق انتقض ههنا.

وكان آخرون من أولئك يفرون من الألفاظ التي تعطي صوراً فنية شائقة وأخرى جميلة رائعة عابسين منها قمطريرين.

وعورضوا بأن في القرآن ألفاظاً ذات تصوير إبداعي يتبجس جمالاً ويندى نوراً ويمتلئ تشويقاً كقوله تعالى ﴿**عرباً أتراباً**﴾ وقوله عز وجل ﴿**حور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون**﴾ وليت شعري هل يريدون أن ننفي هذه الأكمام من الألفاظ التي تحمل في أجوافها غضا من معاني الشماريخ عن قاموس البيان العربي أم ماذا؟.

ثم جاء قوم فقالوا كيف نجعل الشعر أصلاً للقرآن ذلك إذا احتججنا به على تفسير غريب الآيات وهؤلاء كانوا يقولون إنه لا يجوز أن يحتج بالشعر على التنزيل.. وعنوا بالشعر هنا الشعر الجاهلي العربي الذي يقوم شاهداً في اللغة - فقيل لهم ويحكم، لم نجعل الشعر أصلاً لكتاب الله ونعوذ بالله من ذلك، وإنما أردنا تبيين اللفظ الغريب بشعر العرب لأن القرآن نزل بلغتها، وقد تكاثرت الأدلة وتعددت البراهين على وجوب معرفة الشعر العربي القديم لإدراك لغة الكتاب وفهم سنة المشرع الأعظم.

ولن نطيل الكلام في الرد على هذا الرأي لأن إيراد النصوص فالتي جمعتها من أجله وتقصي ما قاله العلماء فيما يتعلق به يحتاج إلى إفراد تأليف وليس هذا مجاله.

هذا ما كان من أمر من اعتنق رأي عهد الجمود الصخري الذي لا يتفتت ولا يقبل ذوباناً أما مزاولو هذه الصنعة من الشعراء أو مستلهموه من منبعه فقط تطور الشعر على أيديهم تطورات ما كان

يعرف كل متقدم منها ما أحدثه كل متأخر عنها، وبذلك خدم الأدب بأقلام الرجال الواسعي الاطلاع الغزيري المعرفة فسارت طلائعه تتهادى على مر مئات الأعوام وألوف الأيام.

وبعد أن استمر عهد تناشد القصيد إلى الزمن الأموي ثم العباسي على ديدنه كثرت الرغبات إلى الشعراء وزيد لهم في الجوائز ومنحت العطايا الجزيلة فقلما كانت تخلو مجالس الخلفاء وأندية الرؤساء من الأدباء والشعراء، وكانوا يختارون مؤدبين لتربية أولادهم فيروون لهم من مختارات أشعار الفحول ومقطعاتها وقصائدها وأراجيزها مما يهذب النفس ويذهب عنها الدنس كالخسة والغدر والخيانة والجبن ويرغب إلى علو الهمة كالجود والكرم والوفاء والسماحة والحماسة فكان حديثاً يملى وكان حديثاً يكتب وكان حديثاً يوعى وكان حديثاً يسند وكان حديثا يروى وحديثاً يسمع.

وربما يحدث أن يقضى أحد منهم حاجة المحتاج بشعر ينشده ويعفو عن المسيء ببيت يتمثل به هكذا شاع وكذلك قالوا ثم شاهدنا من هذه العادات بقايا تحكي لوناً من تلك الآداب ولم تشابهها حذوك النَّعل بالنَّعل فخاب تقليدنا حين جئنا نقتفي آثارهم.

يروى أنه مر أبو جعفر المنصور بالمهدي وهو ينشد المفضل بن محمد قصيدة المسيب بن علي التي أولها:

أرحلت من سلمى بغير متاع — قبل العطاس ورعتها بوداع

فتلوى في مشيه مستمعاً إليه وهو لا يشعر بذلك حتى استوفاها المجلس به دعاهما، وأخبر المفضل بما كان منه وبإعجابه بإنشاده إياه ثم قال لو عمدت إلى اشعار المقلين فاخترت لفتاك من شعر كل شاعر أجود ما قال لكثر الانتفاع به ففعل المفضل ذلك.

وذكروا أن المفضليات كانت ثلاثين قصيدة وكان جمعها لأمير المؤمنين المهدي فقرئت من بعد على الأصمعي فبلغ بها مئة وعشرين.

هذا كلام دهر غابر وبودنا أن نحدثك عن عصر حاضر عاد. لا يتحمل فيه أبناؤه إزاء انطلاق الصواريخ أعباء الشعر ولا تبعاته وأنا أتعجب من هؤلاء كيف أمكنهم فصل الشعور عن العقل وهما ممتزجان وهل كان الشعر ينضب في هذا الزمن مع أن معينه العاطفة والعقل أَفَعَدِمناهما.

إن غاية ما يقال هناك أن الشعر لون من الكلام قابل للتطور كيفما تطور ظرفه فهو يمكن أن يكون ذرياً في عصر الذرة أما أن يفتقد فلا.

فمثلاً كانوا يقولون عن الشعر إنه ما تناسب في النظم، ثم جاؤوا يقولون إنه تفنن في الصفات فقيل لهم بعد ذلك: أين ما قال الأولون إنه وجوه في الألفاظ وإنما المعاني فيها عرائس مخدرات.

فخلف من بعدهم خلف أضاعوا هذا كله فقال شوقي قوله وانتهى إلى أن الشعر ذكرى وعاطفة وحكمة فما سوى ذلك فهو عبث ولهو وجاء الزهاوي فقال ما هزك عند سماعه فهو شعر.. ألا ترى أنهم يعبرون حسبما تطور ويتطور.

وقد تعددت تعاريف الشعر وكثرت، وتنوعت حدوده حتى ليكاد من لا خلاق له به يرتاب في أمره فيتخبط عشواء في معرفة هذا العصر الكلامي لأنهم قالوا هو التعبير عن محتويات العلوم جميعها ولأنهم قالوا هو لسان الجنس البشري وقالوا هو الروح السامية للمعارف جميعها وقالوا هو سجل لأمتع الأوقات لخير العقول وأسعدها وقالوا هو نقد الحياة أو مدخر القيم فانظر وقارن بين هذه التعاريف وبين ما كانوا يقولون عنه أنه خبر الكلام في أفضل ترتيب.

على أننا نستطيع أن نجزم بأن هذه التعاريف لا تحمل في ظاهرها من ألفاظ الحدود المنطقية بقدر ما تحمل في باطنها من معاني الحدود الإحساسية فهي تعابير تتضمن حكمة وشعوراً وانطباعاً ووجداناً إلى غير ذلك مما يسمح له معنى الشعر في سائر أطواره التي تمر بالشعر فالشاعر الأول قدر والشاعر الأخير وما إخال ذلك وصل ولا هذا كمل وكل ميسر لما خلق له.

وأرى أن هذا الشعر بالمعنى الجديد سوف لا يصطرع بالاعتبار الشعري القديم لأنه يتفق معه في عدم تسجيله تسجيلاً موضوعياً مجرداً عن العلم والفلسفة والمعرفة وإنما يسجل ذلك الشعور الخفي الكامن في النفس النابض بين الضلوع والجوانح ليصور تلك الانفعالات العاطفية على لوحات الوجدان وليكسو ذلك الواقع حلة انطباعات الإحساس فبدون هذا التلوين لم يكن الشعر شعراً وكذلك كان القديم.

نقول ذلك ونحن نؤمن بأن الظروف تختلف فإنه لم يسق لذلك البكاء المجرد ولا النوح بالديار المقفرة ولا استجواب الحمائم ولا الاستيقاف على الطلول أي شجى في النفس، كما لم يبق للتشبيب المصطنع الذي كان يحتل صدور القصائد أي رونق عند المجددين ولكن نقر مع ذلك بكينونة الشعور في الشاعرين الأول والأخير ولو اختلفا في كيفية الشعور إلا أنهما اعتنقاه كمبدأ وأداة للتعبير فكلاهما عبر عن الانطباع الذي سجله وحيه ولم يكن بوسعه غير ما فعل فلو كان الجديد في عصر القديم لم يزد على ما صنع القديم كما لو كان القديم في عصر الجديد لفعل ما فعل هو فلذلك قلنا كل ميسر لما خلق له.

كذلك يأتيني القول عندما أنظر إلى الشاعرين معاً وهما مطبوعان فإذا رجعت البصر لأراهما وهما مصطنعان ومتطبعان عاد لي القول غير ما قلت ثم اختلف رأيي فعبت عندئذ ذوقاً هو في تقديم التشابيب للتخلص إلى المديح أولى بأن يكون نظماً من أن يكون شعراً.

وقال الرأي القديم إن حظيرة الشعر تضُم وتضَم وما يكاد جوفها يمتلئ حتى ليدخلن إليها ما كان من منظومات العلم وما كان من غث الأراجيز بل ما كان من مبتذل القول وضعيف الكلام ورخيص المنطق.

وقلنا إذا كان الاستبداد من حق هذا الشعر فليحن على ما يدخل تحت إبطه وإلا فسيقول الإنصاف كلمته في موضوعه وللجديد منه نصيب وللقدم منه آثاره فليلبث الجديد على طلاوته وليظل القديم على علمه.

إن قديماً هذا طابعه خليق بأن يكون أثراً عتيقاً خالداً للذكرى يضرب مثلاً في المتانة والقوة والإحكام والجزالة وإن جديداً هذا شأنه حري بأن يكون حلية مزخرفة ذات جمال وبهاء يلبسها الكلام فيستظرف لرونقه وحسنه في الخفة والزينة والملاحة والإيجاز.

لقد مر الزمن كان الشعر فيه موضع عناية وتنافس بين الناس وذلك على حسب حدوده عندهم فكانوا يضمنونه العلوم والحكم والأخبار ويتباهون في إبداعه فأضحت له مجار خاصة بها كان يعرف وكان القدماء على بصر بمناحيها وأضرب له مسامرة الرشيد للأصمعي - في باب الشعر والشعراء مما حكاه ابن عبد ربه في العقد - مثلاً يدلل على ما كان عليه الناس من المعرفة والرسوخ في المنظوم والعناية بمنتحله وكثرة محفوظه ، ثم جاء خلق لم تكن العربية لسانهم من أجل العجمة وتقصيرها فتعلموا صناعته ثم مدحوا بأشعارهم أمراء العجم طالبين بذلك معروفهم فقط لا سوى ذلك كما صنع حبيب والبحتري والمتنبي وابن هانئ وهلم جرا فصار غرض الشعر في الغالب إنما هو الكذب المشوب والاستجداء فذهبت منافع كانت فيه للأولين وأنف منه لذلك كثير من أولي الهمم من المتأخرين وتغير الحال وأصبح تعاطيه هجنة الرئاسة ومذمة لأهل المناصب الكبيرة والله مقلب الليل والنهار.

في معرض استطراد ذلك يقول في المقدمة عن الشعر إنه كان ديواناً للعرب فيه علومهم وأخبارهم وحكمهم وكان رؤساء العرب منافسين فيه، وكانوا يقفون بسوق عكاظ لإنشاده، وعرض كل واحد منهم ديباجته على فحول الشعراء من أهل البصر لتميز حتى انتهوا إلى المناغاة في تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام موضع حجهم وبيت إبراهيم كما فعل امرؤ القيس ابن حجر ونابغة الذبياني وزهير ابن أبي سلمى وعنترة بن شداد وطرفة بن العبد وعلقمة بن عبدة والأعشى من أصحاب المعلقات السبع وغيرهم.

وما كان يتوصل إلى تعليق الشعر بها إلا من كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبته ومكانه في مضر.

ثم انصرف العرب عن ذلك أو الإسلام بما شغلهم من أمر الدين والنبوة والوحي وما أدهشهم من أسلوب القرآن ونظمه فأخرسوا وسكتوا عن الخوض في النظم والنثر زماناً، ثم استقر ذلك وأونس الرشد من الملة ولم ينزل الوحي في تحريم الشعر وحظره وسمعه النبي (صلى الله عليه وسلم) وأثاب عليه فرجعوا حينئذ إلى ديدنهم منه.

وكان لعمر بن أبي ربيعة كبير قريش لذلك العهد مقامات فيه عالية وطبقة مرتفعة ، وكان كثيراً ما يعرض شعره على ابن عباس فيقف لاستماعه معجباً به.

ثم جاء بعد ذلك الملك والدولة وتقربت العرب بأشعارهم يمتدحون بها ويجزيهم الخلفاء بأعظم الجوائز على نسبة الجودة في أشعارهم ومكانهم من قومهم ويحرصون على استهداء أشعارهم يطلعون منها على الآثار والأخبار واللغة وشرف اللسان يطالبون وليدهم بحفظها ولم يزل هذا الشأن أيام بني أمية وصدراً من دولة بني العباس.

هكذا علمنا من الأثر الموجود في الشعر وكذلك ذكر المؤرخون ممن درسوا دراسة وافية ولهم عليه اطلاع تام.

وكانوا يقولون: الأدب معرفة الأخبار والأشعار فسأل سائل وقد خبت شموعها وخففت لها أجراس وجف لها سقاء - ما هي الأخبار وما هي الأشعار؟ فنحن اليوم لازلنا في صدد تمهيد مقدمات لإفهام هذا الحشد الذي حق له أن يتنكر لفضل سابق في عصر أهلوه يعنون بفنون مبتكرة يبتدعونها وبإشاعة عامية يهوونها وبتصور عقبات دون القيود القديمة يهابونها.

وإن يك من شك في المأثور من الشعر العربي القديم فلدى هذا الرعيل الذي خاب ظناً أمام مواجهته نقولاً تواترت وروايات استفاضت فما برحت دعواهم متضائلة إلى جانب حقيقة تتماثل لأعين الرائين وواقع يطول آذان السامعين.

ولا يتخفف بهذه الأكداس من مهاريق تراثنا سوى جاحد يقيس «الشريشي» صاحب شرح «المعلقات» على صاحب «التهذيب» أو «المرتضى الزبيدي» صاحب «تاج العروس» على «الجوهري» صاحب «الصحاح» فحينما قال الشريشي: إن الأديب هو الذي كان متفنناً مشاركاً قال هذا: إنها عقدة لم تزل طي الغموض فلن تحل وقلنا نحن: إنه الضلال والهدى لا يستبين أحدهما إلا إذا استبان الآخر.

وتناجى الأدباء بآمال لهم وتناغى الشعراء بآلام فيهم وشأن المتأخرين منهم شأن كل متقدم فمن أجل ذلك انبعث «الأزهري» يقول في التهذيب ما قال وجاء صاحب «المغرب» ينقل عنه: إن الأدب رياضة محمودة يتخرج بها الرجل في فضيلة من الفضائل.

وإذا نحن ذكرنا الأدب العربي انتصبت لنا اللغة العربية تطالب بمركزها فهما يمتزجان روحاً ويختلطان جسماً أما روحهما فالمعنى وأما جسمهما فاللفظ فبعضهما لباس لبعض وأراد قوم ليفرقوا بينهما وكانا رتقاً فلم ينفتقا ثم أتى المجددون فقالوا إن تعابير كهذه عقيمة لن تلد

مع أننا أثبتنا أن هذا هو مراد رواد القديم إذ قالوا إن الأدب غلب على كل فَن يصون عن الخطأ اللفظي والمعنوي في كلام العرب.

ومضى المعلقون يعلقون وذهب المخالفون يستهجنون فمن قائل عن الأدب إنه الأخذ من كل علم بطرف كما في «المقدمة» ومن قائل إنه ملكة تعصم من قامت به عما يشينه كما ذكر في «التاج» وجاء صاحب «المصباح» فكتب أنه تعلم رياضة النفس ومحاسن الأخلاق.

وجاء صاحب «التوشيح» فقال: هو استعمال ما يحمد قولاً وفعلاً الوقوف مع المستحسنات، ونقل الخافجي في «العناية» عن الجواليقي في شرح «أدب الكاتب» قال: الأدب في اللغة حسن الأخلاق وفعل المكارم وإطلاقه على علوم العربية مولد حدث في الإسلام.

ونقل ابن السيد البطليوسي قال الأدب أدب النفس والدرس.

وهكذا كان للأدب في كل عصر مفهوم مغاير إذا استعرضنا آراء المتأخرين وقارناها وتعددت الأقوال في القديم والرأي واحد شاء كل أن يعبر عن رأي الآخر بأسلوب متباين والناس أمزجة فمنهم مقلد ومنهم حاك ومنهم مجتهد وما دروا أنهم سيبتلون بمنتقصين لآرائهم عابثين بأقوالهم إذن لكانوا خرساً لا تسمع لهم همساً ولا تحسن منهم حراكاً وما يعصم أحد من ذام.

وكان ديناً على ابن خلدون وقد استشف وراء هذا النسيج من معترك الآراء التي اتصلت بعهده أن يسبر الغور أو بعضه فخبر من أمسه.. حين قال قالوا الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم والأخذ من كل علم بطرف. وخبر من يومه.. حين قال يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية من حيث متونها فقط وهي القرآن والحديث إذ لا مدخل لغير ذلك من العلوم في كلام العرب إلا ما ذهب إليه المتأخرون عند كلفهم بصناعة البديع من التورية في أشعارهم وترسلهم

بالاصطلاحات العلمية فاحتاج صاحب هذا الفن حينئذ إلى معرفة اصطلاحات العلوم ليكون قائماً على فهمها.

ولم يخبر ابن خلدون من غده وترك هذا يعوم هنا في بحر لجي يغشاه موج من فوقه موج يستهل فيه وليد التجديد يسأل عصبة القديم ما الأخبار وما الأشعار.

سأل حين طال الرشاء على السواني أو انقطع الحبل على العشار التي عطلت فقال له صاحب المنهي: الأدب عند القدماء عبارة عن علم يصون الرجل من خلل الكلام وهو على اثنى عشر قسماً ثمانية منها أصولها وأربعة منها من الفرع أما الثمانية التي هي الأصول فاللغة والتصريف والاشتقاق والنحو والمعاني والبيان والعروض والقافية وأما الأربعة فعلم رسم الخط وقرض الشعر والإنشاء والمحاضرات (وقد ترجمت كلامه الفارسي).

فدهش عندئذ الوليد الجديد فقد قرع باب أذنه مرة أولى في الأدب ما يرسم الخط وما كان يعلم أن له في الأدب ركناً وله في أصوله زاوية يجد فيها قراراً إذا أراد استقراراً.

وكان ابن الحاجب فطناً أن أدخل في «الشافية» ملحقاً بالتصريف اشتمل على الخط وأصوله وقانونه ولازالت هذه المقدمة تنتظر من يفك عقالها كما قال المجددون وقلنا لقد ارتشفنا رحيقاً منذ بدأ ريها يخرج من خلال أظفارنا.

وكانت معركة مخض درها أناس ليتلمظ زبدتها آخرون ويأبى شبع الجديد التندر بجوع القديم فاحذر أن تحدث عن هذا وأنت جائع وخف أن تقول عن ذاك وأنت متضلع فإنه لا يطيب الحديث إلا عن معدوم عزيز مناله فإذا وجد سامه كل مفلس.

ولم تمنع المتقدمين من جهابذة الإنشاء ولا فرسانهم في فني

المنظوم والمنثور محاربة ذوي عصبية جوفاء ومعارضة ذوي حمية مخرقة بما كانتا تفرضانه عليهم من قيود وتمسك بطابع التحفظ والتقلل وعدم التوغل إلى حد اللهو من أن يخوضوا في صناعتهم كل خوض تبين منه للناس أن الأمر لم يكن عليهم قط محرماً ولو رغمت آناف عذلهم من القوم.

وذهب الأدباء يجولون جولات مجلية ومضى آخرون يصفونها وللوصف لديهم ثمن وله عندهم مقدار.

وكانوا يقولون إن جميع العلوم لدى الأدب عيال وليس أحد يعرف علماً إلا احتاج فيه إلى الأدب وإذا سألتهم عما يعبرون قالوا: إن للأدب شأناً ودخلاً عظيماً في إذعان دقائقها ألا ترى أن معضلات الكتاب القديم ومشكلات القرآن الحكيم وغرائب الأحاديث لا يوثق في حلها إلا بما نقله رواة المنظوم من شعر العرب وجهابذة الأدب من حكمها.

ولسنا نعني هنا توجيه هذا التعليل وإنما نبرر هذا المنطق بمنطق لأن الشعر في الجاهلية كان ديوان علمهم وميدان حكمهم به يأخذون وإليه ينتبهون، ولقد كان ذلك من معادن المعاني الجليلة وخزائن الفرائد الشريفة وهو عقال شوارد القواعد وقيد لؤلؤ العبارة.

ومن ثم لا ترى في كتب التصوف والفقه والأصول وجميع علوم العرب إلا الاستشهاد في أكثر ما ذكروا بالأشعار ، فأهل الكلام تراهم أكثر احتجاجاً بشعر الأخطل في صفة الكلام وكذلك استدلال الفقهاء بشعر الأعشى وغيره في معنى القرؤ والنكاح وأمثال هذا كثيرة.

وتجد المفسرين أشد الناس احتياجاً إلى الشعر في الاستشهاد وسَنَّ لهم هذه الطريقة أمير المؤمنين الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه لما قرأ وهو على المنبر قوله تعالى: **﴿أو يأخذهم على تخوف﴾**

الآية.. قال للصحابة ما تقولون في معنى هذه الآية يعني به معنى (التخوف) فسكتوا فقام شيخ من هذيل كان جالساً في أخريات الناس فقال: هذه لغتنا يا أمير المؤمنين. (التخوف) التنقص فقال له عمر وهل تعرف العرب ذلك في أشعارها فقال نعم قال شاعرنا أبو كبير الهذلي يصف ناقته:

تخوف الرحل منها تامكا قرداً   كما تخوف عود النبعة السفن

فقال عمر عليكم بديوانكم لا تصلوا قالوا وما ديواننا قال شعر الجاهلية فإن فيه تفسير كتابكم ومعاني كلامكم.

- والرواة ينسبون هذا البيت إلى ذي الرمة وإلى ابن مقبل وإلى ابن عجلان - النهدي كما نعرفه في الصحاح واللسان والتاج.

وسأل نافع ابن الأزرق الخارجي إمام المفسرين عبدالله بن عباس عن آيات في القرآن فأجابه ابن عباس رضي الله عنهما عن كل ما سأل بشاهد من الشعر والقصة في ذلك مشهورة ساقها السيوطي وغيره بالتفصيل.. وذكر أنه قال إذا سألتموني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر فإن الشعر ديوان العرب.

ومن علماء الإسلام من استأنس بمثل هذا في معرض الاحتجاج على تجويز رواية الشعر وحفظه والإكثار منه وقالوا إن النبي صلى الله عليه وسلّم أنشد قول لبيد العامري ولكن إنشاده عليه الصلاة والسلام لم يكن كالشعر ينشد قومه لأنه ليس من شأنه أن ينشد شعراً ولا يجري هذا على لسانه الشريف مع معرفته التامة به لما كان يسمعه من الأعراب في قومه.

قال الله تعالى ﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له**﴾ وهذا أعظم حجة وأقوى دليل على كون القرآن كلام الله حقاً لأنه بعيد صدور مثل هذا القرآن البليغ عمن لم يتعلم من معلم ولم يعرف الشعر بأقرانه

وموازينه وكان أمياً وأميته كانت برهاناً على صحة رسالته وكونه نبياً.
ويروون أنه أنشد قول العامري :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ... ويأتيك بالأخبار من لم تزود

على هذه الصورة :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ... ويأتيك من لم يتزود بالأخبار

وكان الصحابة يعجبون ويزدادون إيماناً قائلين: صدق الله أنت رسول الله حقاً (وما علمناه الشعر وما ينبغي له) وقائل هذا أبو بكر رضي الله عنه حيث قام وقبل ما بين عيني رسول الله.

ولي في نفي معرفة النبي صلى الله عليه وسلم بالشعر كلام سوف أذكره في غير هذا الموضع إن شاء الله.

وذكروا أن ابن عباس قال كنت مع عمر في سفر فقال أنشدني يا ابن عباس - فأنشدت فكان كلما أنشدت بيتاً يقول: هيه فأنشدت قريباً من مئة بيت حتى إذا انفلق الفجر قال: حسبك فاقرأ القرآن فقرأت سورة كذا ثم نزل فنزلنا وصلى الصبح بنا.

وروي عن عائشة (رضي الله عنها) أنها ما عرض عليها شيء إلا تمثلت بشعر من العرب. وكان الحسن البصري يتمثل بالشعر وهو في المسجد الحرام يقول:

اليوم عندك دلها وحديثها ... وغداً لغيرك كفها والمعصم

ونقل أبو الفرج الأصفهاني عن شعيب بن صخر قال كان بين عائشة بنت طلحة وبين زوجها عمرو بن عبيد الله كلام فسهرت ليلة فقالت إن ابن أبي ربيعة لجاهل بليلتي هذه حيث يقول:

ووال كفاها كل شيء يهمها ... فليست لشيء آخر الليل تسهر

وأنشد سعيد بن المسيب قوله :

وغاب قمير كنت أرجو غيوبه   وروح رعيان ونوم سمر

فقال ما له قاتله الله لقد صغر ما عظم الله، يقول الله: ﴿والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم﴾.

وفي الأغاني عن عمر الركاء قال بينا ابن عباس في المسجد الحرام وعنده نافع بن الأزرق وناس من الخوارج يسألونه إذ أقبل عمر بن أبي ربيعة في ثوبين مصبوغين موردين أو ممصرين حتى دخل وجلس فأقبل عليه ابن عباس فقال أنشدنا فأنشده:

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر   غداة غد أم رائح فمهجر

حتى أتى آخرها فأقبل عليه نافع فقال: الله يا ابن عباس إنا نضرب إليك أكباد الإبل من أقاصي البلاد ونسألك عن الحلال والحرام من قريش فينشدك:

رأت رجلاً أما إذا الشمس عارضت   فيخزى وأما بالعشى فيخسر

فقال ليس هكذا قال: قال فكيف قال: فقال قال:

رأت رجلاً أما إذا الشمس عارضت   فيضحى وأما بالعشى فيخسر

فقال ما أراك إلا وقد حفظت البيت قال أجل وإن شئت أن أنشدك القصيدة إياها من أولها إلى آخرها ثم آخرها ثم أولها مقهقرة.

ويروى أن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) أنشده بعض العرب شعراً من قول عنترة فقال ما وصف لي أعرابي فأحببت أن أراه إلا عنترة.

ونقل التبريزي عن سعيد بن جبير قال سمعنا عبدالله بن عباس

(رضي الله عنه) يسأل عن الشيء من القرآن فيقول فيه كذا وكذا أما سمعتم الشاعر يقول كذا وكذا. وعن عكرمة قال ما سمعت ابن عباس فسر آية من كتاب الله إلا نزع فيها بيتاً من الشعر وكان يقول إذا أعياكم التفسير فاطلبوه في الشعر فإنه ديوان العرب.

وهكذا كانت القيامة تقوم على الشعر في الصدر الأول من الإسلام لأنه كان المرجع الوحيد عند طلب معنى من المعاني لكلمة ترد من صميم لغة العرب والعرب لم تحفظ لغتها إلا في شعرها الذي هو ديوانها الكبير.

ألا ترى الإمام الشافعي (رضي الله عنه) لما عمد إلى معنى اللمس في قوله تعالى: ﴿**أو لامستم النساء**﴾. قال: اللمس بالكف واستشهد بقول القائل:

وألمست كفي كفه أطلب الغنى ... ولم أدر أن الجود من كفه يعدي

فلا أنا منه ما أفاد ذوو الغنى ... أفسدت وأعداني فبذرت ما عندي

ولا نعني هنا ترجيح ما ذهب إليه الشافعي فالمسألة خلافية بين الفقهاء وإنما ذكرنا هذا في معرض الاستشهاد بالشعر في حل معاني اللغة.

وقد أثبت العلماء أن معرفة كثير من الألفاظ الواردة في علوم الدين متوقفة على المعرفة بأشعار العرب وبها تعرف الحقائق في لغة القرآن الذي نزل على محاورات العرب ومناهج كلامها ولم تصل إلينا تلك الأساليب إلا عن طريق الشعر الذي حفظ لنا كثيراً من اللغة.

وأما ما ورد من استهجان الشعر وذمه والانتقاص منه وعدم الخوض فيه فكان ذلك محمولاً على من خرج به عن أبوابه المحمودة ومال به عن سواء السبيل فاشتغل بهجاء الكرماء وذم الفضلاء، ولقد

حاربت متصوفة الإسلام هذا النوع حتى أن قوماً منهم التجأوا إلى تقول أحاديث ليكرهوه الناس ومن طالع استنشاد النبي (صلى الله عليه وسلم) لا يتجاسر على مثل هذه الحملة العنيفة على الشعر وأهله لأن له معدناً تستخرج منه الكنوز ويستعان بها على خير.

وما انفكت طبقة من الناس يردون على الزهاد في الشعر وروايته في العصور الأولى فكما كان هؤلاء يخترعون لهم ألف حكاية وحكاية في طرح التوغل في الشعر ومجانبة تعاطيه وكذلك كان أولئك يأتونهم بألف رواية ورواية تحبذ ما ذهبوا إليه وقل من صدق من هؤلاء وأولئك لأنهم كانوا في عراك عظيم اضطروا معه إلى القول الكثير والله يعلم ما وراء القول الكثير.

روى الأصفهاني عن سعيد بن المسيب أنه مر في بعض أزقة مكة فسمع الأخضر الحربي يتغنى في دار العاص بن وائل:

تضوع مسكاً بطن نعمان أن مشت ... به زينب في نسوة خفرات

فضرب برجله فقال هذا والله مما يلذ استماعه ثم قال:

وليست كأخرى أو سعت جيب درعها ... وأبدت بنان الكف للجمرات

وعلت بنان المسك وحفا مرجلاً ... على مثل بدر لاح في الظلمات

وقامت تراءى يوم جمع فأفتنت ... برؤيتها من راح من عرفات

قال فكانوا يرون أن هذا الشعر لسعيد بن المسيب.

قلت : البيت الأول للنمري ويقال إن الأبيات التي بعده زادها ابن المسيب بعد أن سمع الأخضر ينشد قوله الأول وذكر هذا في العقد الفريد.

هذا إلى جانب جمهرة كبيرة من الروايات التي تجد كتب القدماء

بها ملأى وهي تهدف إلى تحبيب تعاطي الشعر وفنونه إلى النفوس التي كانت تشمئز من أبوابه.

وفي الحديث عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) ذكره المرزباني في كتابه بإسناد عن عبدالملك بن عمير أنه قال : أتى عمر بحلل فأتاه محمد بن جعفر بن أبي طالب ومحمد بن أبي بكر الصديق ومحمد بن طلحة بن عبيدالله ومحمد بن حاطب فدخل عليه زيد بن ثابت فقال يا أمير المؤمنين هؤلاء المحمدون بالباب يطلبون الكسوة فقال ائذن لهم يا غلام فدعا بحلل فأخذ زيد أجودها وقال هذه لمحمد بن حاطب وكانت أمه عنده وهو من بني لؤي فقال عمر أيهات أيهات وتمثل بشعر عمارة بن الوليد.

أسرك لما صرع القوم نشوة خروجي منها سالماً غير غارم
بريئاً كأني قبل لم أك منهم وليس الخداع مرتضى في التنادم

ووجه التمثيل هنا أن من شأن المنتشي أن يتلف ماله فيخرج غارماً وأن للأمارة نشوة أدعى إلى الغرم وسكرة أبعث على الظلم ولاريب في أن مثل عمر من يخرج منها وهو سالم لا ظالم ولا غارم فواهاً له من عادل.

وعند ذلك قال عمر: ردها ثم قال ائتني بثوب فألقه على هذه الحلل وقال أدخل يدك فخذ حلة وأنت لا تراها فأعطهم، قال عبدالملك فلم أر قسمة أعدل منها.

وعمارة هذا هو عمارة بن الوليد بن المغيرة خطب امرأة من قومه فقالت لا أتزوجك أو تترك الشراب فأبى ثم اشتد وجده بها فحلف لها أن لا يشرب ثم مر ببائع عنده شرب يشربون فدعوه فدخل عليهم وقد أنفدوا ما عندهم فنحر لهم ناقته وسقاهم ببرديه ومكثوا أياماً ثم خرج فأتى أهله فلما رأته امرأته قالت ألم تحلف ألاَّ تشرب فقال:

ولسنا بشرب أم عمرو إذا انتشوا ثياب الندامى عندهم كالغنائم
ولكننا يا أم عمرو نديمنا بمنزلة الريان ليس بعائم

والعائم ذو العيمة وهو شهوة اللبس مع فقده، ونقل الجرجاني هذا وله في المعنى كلام حسن حكاه في دلائل الإعجاز.

أسلفنا آراءً في طبيعة الشعر يعتبرها المتأخرون مبتسرة وكنا عرضنا للغاية من هذا الأدب في نظر المتقدمين لأنها بعض قضايا الشعر فقلنا إن من العلماء من قال إن غايته معرفة معاني القرآن والحديث ونقلنا رأي ابن خلدون الذي يقول إنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور، وقد سفه المتطفلون على مائدة ابن خلدون - هذا القول وذهبوا يزعمون أن ثمة فلذات من التحاديد التي أسلفها القدامى كقولهم أنه ضرب من التصاوير وما إلى ذلك - مما لا جدوى من الإفاضة بتفاصيلها، واعتبروا أن من العبث أن نجاري قدامة بن جعفر فنقصر الشعر على ما ندعي معه تمييز عناصره أو نطأطىء للخليل الفراهيدي فنمضي لا نعي غير تفاعيله.

وبحثوا من قضايا الشعر في العقل وأثر المنطق في البناء الفني وأثر العقل في السببية الفنية ودور العاطفة والخيال فيها ثم خلصوا إلى أنه لا عقل ولا عاطفة ولا خيال بل تجربة يمارسها الشاعر والأديب، فقلنا لقد خسئوا حيث كفروا بما آمنوا به من بعد فما خرجوا عما أتى به المغربي في المقدمة ولو أنصف القوم لكانت دراستهم ضرباً من الهوس. ففي بحثهم في أثر المنطق في البناء الفني تسفيه لما سفهوا به رأيا نقل قديماً وهو على كل الأطوار يتجدد ولن يبلى ولو عقلوا لأدركوا أن العقل لن يخرج عن محسوساته وأنى له التجوال خارج محيطه وما كان الراي القديم إلا قطباً لرحى هذا الأدب تدور حوله هذه السفسطة التي بها هم فرحون وما يمخضون إلا كما مخض عنه الأولون وإن اختلف الزبد لوناً وطعماً فإنه لا يختلف تلاؤماً في أجزاء التركيب.

وقلنا هبوا اسمعوا ما يقول كبيركم الذي علمكم القول ألا وهو ابن خلدون حيث يقول في المقدمة : ثمرة هذا الفن هي الإجادة في الفنين على أساليب العرب ومناحيها فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الملكة من شعر عالي الطبقة وسجع متساو في الإجادة ومسائل من اللغة والنحو مبثوثة أثناء ذلك متفرقة يستقرىء منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية مع ذكر بعض من أيام العرب يفهم به ما يقع في أشعارهم منها وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة والأخبار العامة والمقصود بذلك كله ألا يخفى على الناظر فيه شيء من كلام العرب وأساليبها ومناحي بلاغتها إذا تصفحه لأنه لا تحصل الملكة من حفظه إلا بعد فهمه فيحتاج إلى تقديم جميع ما يتوقف عليه فهمه.

هذا ما قاله علماء ذلك العصر البعيد وقلنا قارنوا بين هذا وبين ما تحومون حول حلقة مفرغة لا قبل لكم بالخروج منها فإن كان الموضوع موضوع بناء فني في الكلام فهذا معنا وأنتم تشهدون فإنا قد تصالحنا معكم على هذا لأن هذه مقدمات أدبنا وأما إذا طغى على أذهانكم ذلك الأدب الذي يطلقون عليه اسم الأدب الواقعي ثم يولجون تحت برقعه تبذل الأدب الفرنساوي وسماجة الأدب الإنكليزي اللذين يعيشان مع أدبنا كالضرائب فقد باضت لكم في الطشت فدشوها.

وقد ذكرنا أن أدبنا العربي هو موضوع الكلام وهو سمي به لأنه يؤدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح وأصله بمعنى الدعاء ثم اختص ذلك للدعاء إلى الضيافة.

قال صاحب المنتهى كأنه يدعو الناس إلى الضيافة التي تدعوهم إلى المحامد ويقول ابن السيد البطليوسي الأدب النفس ويعني به دعاء النفس إلى رياضة محاسن الكلام واختبارها فيه، وفي الصحاح للجوهري الأدب حسن التناول. وهناك معنى لغوي لهذه المادة ومطابقته

مع المعنى الاصطلاحي ظاهرة لا حاجة بنا إلى الإفاضة فيها. وللذي يشاء الوقوف على الاشتقاق أن يرجع إلى المصادر.

وأما الشعر في اللغة فهو العلم والفطانة يقال شعر به وشعره أي علم وفطن شعراً (بالكسر) وله مصادر غير ذلك وهي ثلاثة عشر بالعد أورد منها المجد في القاموس أحد عشر وأورد الصاغاني اثنين ونقل الزبيدي في تاج العروس كل ذلك كما نقل مختلف الأقوال فيها وله في تعدادها وهم لسنا بصدده.

وشعر كنصر (مفتوح العين) كما هو مصرح به في «البصائر» هذا معناه في اللغة ثم استعير هذا اللفظ لمنظوم القول. قال الأزهري الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها. وفي القاموس الشعر غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية. فإن الزبيدي يعني بذلك التزام وزنه على أوزان العرب والإتيان له بالقافية التي تربط وزنه فتظهر معناه وإن كان كل علم شعراً كما أن الفقه غلب على علم الشرع والعود على المندل والنجم على الثريا ومثل ذلك كثير وربما سموا البيت الواحد شعراً حكاه الأخفش. قال ابن سيده وهذا عندي ليس بالقوي إلا أن يكون على تسمية الجزء باسم الكل.

وعلل صاحب «المفردات» وجه التسمية بكونه مشتملاً على دقائق العرب وخفايا أسرارها ولطائفها. وقال الزبيدي قال شيخنا وهو القول الذي مال إليه بعض أهل الاشتقاق.

وفي البصائر للمجد والمفردات للراغب في قوله تعالى عن الكفار «بل افتراه بل هو شاعر» حمل كثير من المفسرين على أنهم رموه بكونه آتياً بشعر منظوم مقفى حتى تأولوا ما جاء في القرآن من كل كلام يشبه الموزون من نحو ﴿**وجفان كالجواب وقدور راسيات**﴾ وقال بعض المحصلين لم يقصدوا هذا المقصد فيما رموه به وذلك أنه ظاهر من هذا أنه ليس على أساليب الشعر ولا يخفى ذلك على العجم فضلاً عن

بلغاء العرب فإنما رموه فإن الشعر يعبر به عن الكاتب والشاعر الكاذب حتى سموا الأدلة الكاذبة الأدلة الشعرية ولهذا قال تعالى في وصف عامة الشعراء ﴿**والشعراء يتبعهم الغاوون**﴾ إلى آخر السورة ولكون الشعر مقراً للكذب قيل أحسن الشعر أكذبه لذلك قال بعض الحكماء: لم ير متدين صادق اللهجة مغلقاً في شعره.

قلت وفي صحيح الإمام مسلم رواية تدل على أنهم قرأوا القرآن على بعض من له معرفة بالشعر فقال عرضته على أقرائه أي أوزانه فما يلتئم وبهذا احتججنا على من يزعمون الشعر المنثور لأنه ليس على أساليب العرب ولا كانوا يعدون هذا النوع من الشعر لأنه حينئذ يلزم أن يكون مَسْجُوع القرآن وموزونه شعراً وليس بذلك كما شهدت به العرب وهم أعرف بلسانها فلما أخبر الله تعالى أن القرآن ليس بشعر فقد تقرر أن الشعر المنثور ليس بشعر تعرفه العرب على أساليبها وهذه أقوى حجة ألزمناهم بها .

وأما الشعر بمعنى الكذب فهذا مجاز والمجاز غير محتمل مع تسويغ الحقيقة لأنه تاويل يستلزم القول بوجود الشعر الموزون في القرآن ذلك إذا قلنا إن الله تعالى نفى الشعر عن كلامه أي نفى الكذب الذي كان الشعر مقره.

على أنا نقول بأن الشعر لابد وأن يضعف بقيود الديانة لأنها تمنع من اللغو والمبالغة في الكلام والهجاء والكذب الذي يمتاز به الشعراء فلذلك - وجد شعر حسان في الإسلام يضعف وكان في الجاهلية قوياً ذكر الحافظ ابن حجر أنه سئل في ذلك فقال إن الإسلام يهدم ما كان قبله من أجل هذا تجد الإسلاميين ممن غلب عليهم الزهد والورع كأبي العتاهية وأشباهه معقولي الألسُن عن الوقوع في أعراض الناس ومسبتهم.

قال ابن خلدون وأما القرآن وإن كان من المنثور إلا أنه خارج عن الوصفين وليس يسمى مرسلاً مطلقاً ولا مسجعاً بل تفصيل آيات ينتهي إلى مقاطع يشهد الذوق بانتهاء الكلام عندها ثم يعاد الكلام في الآية الأخرى بعدها ويثني من غير التزام حرف يكون سجعاً ولا قافية وهو معنى قوله تعالى ﴿**الله نزل أحسن الحديث كتاباً مُتشابهاً مثاني تقشعر منه جلود الذين يخشون ربهم**﴾ وقال ﴿**قد فصلنا الآيات**﴾ ويسمي آخر الآيات منها فواصل إذ ليست أسجاعاً ولا التزام فيها ما يلتزم في السجع ولا هي أيضاً قواف.

وأطلق اسم المثاني على آيات القرآن كلها على العموم لما ذكرناه واختصت بأم القرآن للغلبة فيها كالنجم للثريا ولهذا سميت السبع المثاني وانظر هذا مع ما قاله المفسرون في تعليل تسميتها بالمثاني يشهد لك الحق برجحان ما قلناه.

وجمع الشعر أشعار ويقال لمن قال الشعر شعر من باب نصر أي مفتوح العين ولمن أجاده شعر ككرم أي مضموم العين كذا فرق الزمخشري وقال الزبيدي قال شيخنا هذا القول ارتضاه الجماهير لأن فعل له دلالته على السجايا التي تنشأ عنها الإجادة وفي التكملة للصاغاني : شعرت لفلان أي قلت له شعراً قال الشاعر:

شعرت لكم لما تبينت فضلكم   على غيركم ما سائر الناس يشعر

ويسمى قائل الشعر شاعراً، قال الراغب الأصفهاني في المفردات سمي الشاعر شاعراً لفطنته ودقة معرفته فالشعر في الأصل اسم للعلم الدقيق قولهم ليت شعري، وصار في التعارف اسماً للموزون المقفى من الكلام والشاعر للمختص يشعر ما لا يشعر غيره.

وجمع الشاعر شعراء وهو على غير قياس كما قال المجد في البصائر والجوهري. وقال الإمام سيبويه شبهوا فاعلاً بفعيل كما شبهوه

بفعول كما قالوا صبور واستغنوا بفاعل عن فعيل وهو في أنفسهم وعلى بال من تصورهم لما كان واقعاً موقعه وكسر تكسيره ليكون أمارة ودليلاً على إرادته وأنه مغن عنه وبدل منه.

ونقل الفيومي عن ابن خالويه قال: إنما جمع شاعر على شعراء لأن من العرب من يقول شعر بالضم فقياسه أن تجيء الصفة منه على فعيل نحو شرفاء جمع شريف ولو قيل كذلك التبس بشعير الذي هو الحب المعروف فقالوا شاعر ولمحوا بناءه الأصلي وأما نحو علماء وحلماء فجمع عليم وحليم.

وفي صناجة الطرب يقال لمن يتكلف الشعر متشاعر وشويعر تصغير الشاعر وقال المجد في البصائر والشاعر المفلق خنديد أي مجيد وبليغ تصغيره شويعر ثم شعرور وذكر هذا في التكملة أيضاً.

وذكر الجاحظ أيضاً تقسيم الشعراء إلى ثلاثة وأربعة في كتاب البيان والتبيين فهم شاعر ومتشاعر وشويعر وشعرور والمتشاعر الذي يتكلف وليس بذاك كما في اللسان وشعر شاعر أي جيد. قال سيبويه أرادوا به المبالغة والإجادة. وقيل هو بمعنى مشعور به والصحيح قول سيبويه وقد قالوا كلمة شاعرة أي قصيدة والأكثر في هذا الضرب من المبالغة أن يكون لفظ الثاني من لفظ الأول كويل وائل وليل لائل كذا في التاج.

وفي التهذيب يقال هذا البيت أشعر من هذا أي أحسن منه وليس هذا من حد قولهم شعر شاعر من قولهم شاعر معنى تكون من الفعل وليس في شاعرين قولهم شعر شاعر يعني الفعل إنما هو على النسبة والإجادة.

لعله بات محققاً لدينا أن منطق «الرومنطيقية» على رغم تشدقه بدعوى التجديد وانفعالها بآيات الحضارة لم يزج أدباً وقف موقف

العدل إزاء أثر القدامى من البلغاء في قضايا اللفظ باللفظ وتصورات المعنى ، اللهم إلا ما توحيه ملابسات الظروف في مختلف الأزمان.

ولا نعني بذلك حدود كثرة العمل فحسب فإن ذلك أصبح لا ينكره إنسان يميز بين مسمار الحديد يدق بصلب الجدار وبين ألف التهجي تثبت في أسطر الكتاب.

وإنما نصور من وراء ذلك حلية العقل التي كان لدقة تكوينها أثر فيما يخرج من خلالها عسلاً مصفى سماه الزمن فناً، ثم نمثل حدقة الخيال التي لم يقع شعاعها على محسوس إلا ليحيله إلى ألوان شتى فتلتقط منها ما حسن وما قبح في أبرع إخراج وأحكم بناء وأروع مثال وأدق تصوير وقل من بلغ هذا الشأو من المتأخرين لقصر باعهم ورخص بضاعتهم.

وإلى هذا الإتقان كانت الاستعارات والتشابيه ترمي لو عقلوا ولكن البينات دالة على أن القوم قصدوا فراراً من تقليد الأولين وأرادوا أن يدلوا بدلوهم في ظلمات التجارب ففاضت الجهود في المنطق القاتم دون أن يصان قولهم من الاعتلال.

ذلك لأنهم دسوا في نوايا التجديد أمر التحرر من نظام الأداة ونسق المعنى وليس الانفكاك من تناسبهما معاً إلا القضاء على البناء الذي تراد إشادته ولم يزين لهم ما فعلوا إلا الهزء بالمبادئ ليبوء مسعاهم بالانتكاس.

والبناء لا يقوم على أصول وأسس فهل سألوا يوماً عن قوائم ذلك الأدب رفعت عماده، كلا إنهم ظنوا أن يأتوا بما لم تستطعه الأوائل فانطلقوا بلا دها ولا حاد.. (لكالساري بلا وضح الطريق) فلما طال عليهم الطريق وبعد الوصول وهم لا يدرون إلى أين يمضون وكيف يسيرون تفلسفوا في الخبط وجعلوا للتغاليط قواعد واتخذوا من عصا التيه مُتَوكَّأً وموه لهم الهوى كل غث سميناً فحق أن يقنعوا بالوشل.

وما سقنا دليل على صغر عقل الآدميين فإذا كان الواحد منهم يبني اليوم شيئاً ثم يأتي الغد فيقول لو غير هذا وجعل مكان هذا لكان أحسن فكيف بالناس أجمعين طوتهم أحقاب فهم كل يوم يغيرون ويبدلون ولن يرضوا أبداً شيئاً حتى يأتي الله بأمره وهو البديع المصور.

وطبقة من الكتاب هي متقدمة بالنسبة لزماننا ومتأخرة بالنسبة لزمان من سبقنا حاولت البراعة في النثر فاستعملت فيه أساليب الشعر حتى حمدهم الخلق وعدوا ما صنعوا ابتكاراً وتجديداً لكن تناولتها أقلام النقاد فمجت الطباع فنها وفي ذلك يقول ابن خلدون:

إنه استمر المتأخرون من الكتاب على هذه الطريقة واستعملوها في المخاطبات السلطانية وقصروا الاستعمال في المنثور كله على هذا الفن الذي ارتضوه وخلطوا الأساليب فيه وهجروا التراسل وتناسوه وخصوصاً أهل المشرق وصارت المخاطبات السلطانية لهذا العهد عند الكتاب الغفل جارية على هذا الأسلوب الذي أشرنا إليه وهو غير صواب من جهة البلاغة لما يلاحظ في تطبيق الكلام على مقتضى الحال من أحوال المخاطِب والمخاطَب.

وهذا الفن المنثور المقفى أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر فوجب أن تنزه المخاطبات السلطانية عنه إذ أساليب الشعر تنافيها اللوذعية وخلط الجد بالهذل والإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات حيث لا تدعو ضرورة إلى ذلك في الخطاب، والتزام التقفية أيضاً في اللوذعة والتزيين وجلال الملك والسلطان وخطاب الجمهور عن الملوك والترغيب والترهيب ينافي ذلك ويباينه.

والمحمود في المخاطبات السلطانية الترسل وهو إطلاق الكلام وإرساله من غير تسجيع إلا في الأقل النادر وحيث ترسله إرسالاً من غير تكلف له ثم إعطاء الكلام حقه في مطابقته لمقتضى الحال فإن

المقامات مختلفة ولكل مقام أسلوب يخصه من إيجاز أو إطناب أو حذف أو إثبات أو تصريح أو إشارة أو كناية واستعارة.

وأما إجراء المخاطبات السلطانية على هذا النحو الذي هو على أساليب الشعر فمذموم وما حمل عليه أهل العصر إلا استيلاء العجمة على ألسنتهم وقصورهم لذلك عن إعطاء الكلام حقه في مطابقته لمقتضى الحال فعجزوا عن الكلام المرسل لبعد أمده في البلاغة وانفساح خطوبه وولعوا لهذا السجع يلفقون به ما نقصهم من تطبيق الكلام على المقصود بذلك القدر من التزيين بالأسجاع والألقاب البديعة ويغفلون عما سوى ذلك.

وأكثر من أخذ بهذا الفن وبالغ فيه في سائر أنحاء كلامهم كتاب المشرق وشعراؤه لهذا العهد حتى إنهم ليخلون بالإعراب ومقتضى الحال فيه ويجبرونه في الكلمات والتصريف إذا أدخلت لهم في تجنيس أو مطابقة لا يجتمعان معها فيرجحون ذلك الصنف من التجنيس ويدعون الإعراب ويفسدون بنية الكلمة عساها تصادف التجنيس.

وكان ذلك الضرب من الأدب في منأى عن الضرب الذي أطلقوا عليه اليوم اسم «الأدب الواقعي» لأن اللون المصور للواقع يتعرى عن الخيال والافتعال بأسلوب خلو صرف لا دخل فيه للصنعة ولا يد للتنميق، بينما عنى أصحاب الصنعة في آدابهم بتجريد الصورة من نقائصها الذاتية ومثالبها العرضية حيث أدخلوا فيها عناصر من الخيال لتجمل ما أخرجوه وتزين ما بنوه وليتهم وفقوا فيما صنعوا أو أبدعوا فيما كتبوا ولكنهم بحكم غلبة العجمة جانبوا النهج البلاغي الذي سلكه أمثال قدامة بن جعفر أو عبدالحميد الكاتب أو الجاحظ أو الجرجاني.

لذلك ذاب بيانهم بموجب الصهر النقدي فلا يلمح له عند ذاك بريق جودة ولا سلامة من ركاكة ولا استقامة من اعوجاج.

وليس في عزوف هذا الأدب عن اصطباغه باللون الواقعي من عيب سوى عدم تطابقه لمقتضى الحال في نظر المتقدمين ولا لولوغه في تتبع الأسجاع دون ما داع أو انحرافه عن إرسال الكلام إرسالاً من سبب مجوز غير العجز عن إعطاء اللفظ حقه وساء العذر فساءت النتيجة.

ورب امرئ يخالني ههنا أني أدعو إلى الأدب الواقعي ولو بلغ حده الدميم بحيث ينقل الصورة الشوهاء على علاتها فلا يزيد عليها من التهذيبات ولا يعمل فيها من التشذيبات مما يلائم فن الإخراج، أو يتسقط ألفاظ الرعاع فيسردها سرداً غير مرتب.

وليس الأمر كذلك بل إننا نؤمن بالأدب الواقعي مادامت الواقعية تتصرف في حدود الفن فلا بأس من أن يصور الأديب منظراً بغيضاً تنفر منه الأنظار والأذواق، ولكن لابد في إخراج هذه الصورة على حقيقتها من براعة في العرض ليروج الأحكام والإتقان والتصوير اتزان سوق اللفظ البليغ.

وهذا هو الفن لا ما يدعيه العابثون بالأدب اللاهون بثمنه المبتذلون في صرف لفظه من غير انتظام ونسق.

وهذا الحد من الصنعة يجب أن يقف عنده كل أدب أياً كان نوعه ويجب أن يمر به كل أسلوب مفتن ولو إلماماً وإلا فهو هراء وليس بأدب.

والصنعة إذا تجاوزت أتت بما ذمه ابن خلدون في كتاب المشرق لذلك العهد وإذا قصرت تمخضت عن قول ممجوج نستقبحه في هذا العصر فكيف بزمان من سبقنا وكلا السبيلين ليسا سبيلي أدب.

ذلك لأن الأدب القديم تنضاف إلى عناصره الصنعة نوعاً ما، ويعتمد على الواقعية حداً ما، ويستقي من المثالية شيئاً ما، ويستوحي

من الخيال أمراً ما، ويديره العقل فعلاً ما، وتسعفه العاطفة شأنا ما، فهو تركيب ممتزج لا تنفرد أجزاؤه ولا تتفكك روابطه ومن يدع خلاف ذلك كذبته شواهد الواقع فهو إما مكابر وإما موسوس.

والشعر كلام تام في مقصوده مستقل كل بيت منه وربما التزمت فيه وحدة القصيد التي تنبثق عن ملكة تحصل بالارتياض مادامت الصناعة تلازم الذوق لذلك كان صعب المأخذ على الأعجام ممن يريد اكتساب ملكته فاحتاج صاحبه من أجل ذلك إلى رعاية الأساليب التي تختص بالعربية واستعمالها في منحاه حتى يسبك الكلام ويفرغه في القوالب التي عرفها من شعر العرب فيستكمل الفنون الوافية بمقصوده في القصيد المنظوم.

والجودة في ذلك رهن باستجادة الأساليب وكثرة المحفوظ وشحذ الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه المألوفة، وهم يعبرون عن ذلك بالعنوان الذي تنسج عليه التراكيب العربية.

وكانوا يقولون إن علم الإعراب في ذلك يفيد أصل المعنى وعلم البيان يفيد كماله واعتبار الوزن الذي يسمى العروض إنما هو راجع إلى الصورة الذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص فيقع بانتزاع الذهن تلك الصورة في الخيال على ما تقتضيه ملكة اللسان العربي.

وقال إنه مع كون مواعاة هذه القوانين من الإعراب والبيان والعروض فإنه لا يفيد إلا حفظ كلام العرب نظماً ونثراً لمن أراد الإجادة وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه وكثرته من قلته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ .

لذلك ذكروا أن من كان محفوظه شعر حبيب أو العتابي أو ابن المعتز أو ابن هانئ أو الشريف الرضي أو رسائل ابن المقفع أو سهل بن

هارون أو ابن الزيات أو البديع أو الصابي تكون ملكته أجود وأعلى مقاماً ورتبة في البلاغة ممن يحفظ شعر ابن سهل من المتأخرين أو ابن النبيه أو ترسل البيساني أو العماد الأصفهاني لنزول طبقه هؤلاء عن أولئك .

ونأسف على أن بعضاً من هذا الذي ذكروه لم يصل إلى أيدي المتأدبين وأن كثيراً منه لا تطمح إليه أنظار شباب اليوم.

والملكات تنشأ بالممارسة والانقطاع لاكتسابها سوى ما تهبه الفطرة لا تلين قناتها فالملكة الفقهية تتكون بالعبادة والخلوة والانفراد والعزلة والرجوع إلى الحس الباطن وهكذا حكم سائر الملكات.

وكانوا يقولون أن العجم قاصرون عن الحصول على تلك الملكة لمخالطتهم لساناً آخر غيرها لأن الملكة إذا سبقها ملكة أخرى في المحل فلا تحصل إلا مخدوشة ناقصة منحرفة عن أساليب العرب لأنها في غاية القصور عنها.

وكذلك أهل العلوم قصروا في البلاغة، وما ذلك إلا لما سبق إلى محفوظهم وما يمتلىء به من القوانين العلمية والعبارات الإصطلاحية الخارجة عن أسلوب البلاغة ولا حظ لها فيها.

قال ابن خلدون: أخبرني صاحبنا الفاضل أبو القاسم ابن رضوان كاتب العلامة بالدولة المرينية قال ذاكرت يوماً صاحبنا أبا العباس بن شعيب كاتب السلطان أبي الحسن وكان المقدم في البصر باللسان لعهده فأنشدته مطلع قصيدة ابن النحوي ولم أنسبها له وهذا هو:

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالي

فقال لي على البديهة هذا شعر فقيه فقلت له ومن أين لك ذلك قال من قوله:

«ما الفرق» إذ هي من عبارات الفقهاء وليست من أساليب كلام العرب فقلت لله أبوك إنه ابن النحوي.

وأما الكتاب فالشعراء فليسوا كذلك لتخيرهم في محفوظهم ومخالطتهم كلام العرب وأساليبها في الترسل وانتقائهم له الجيد من الكلام.

وإن قلت أين ذلك من سيبويه والفارسي والزمخشري وأمثالهم من فرسان الكلام كانوا أعجاماً مع حصول هذه الملكة لهم فاعلم أن أولئك القوم الذين تسمع عنهم ذلك إنما كانوا عجماً في نسبهم فقط وأما نشأتهم فكانت بين أهل هذه الملكة من العرب فكأنهم في أول نشأتهم من العرب الذين نشأوا في أجيالهم حتى أدركوا كنه اللغة وصاروا من أهلها وإن كانوا أعجاماً في النسب فليسوا بأعجام في اللغة والكلام لأنهم أدركوا الملة في عنفوانها واللغة في شبابها ثم عكفوا على الممارسة والمدارسة لكلام العرب فاستولوا على غايته وصاروا من أهله، هذا ولا تحصل الجودة للأعجام ممن أرادها إلا بعد طول مكث وكثرة مدارسة.

قال في المقدمة: وإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة فالسؤال مثلاً يكون بخطاب الطول كقوله:

(يا دار مية بالعلياء فالسند)

ويكون باستدعاء الصحف للوقوف والسؤال كقوله:

(قفا نسأل الدار التي خف أهلها)

أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله:

(قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)

أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله:

(ألم تسأل فتخبرك الرسوم)

ومثل تحية الطلول بأمر المخاطب غير المعين بتحيتها كقوله:

(حي الديار بجانب الغزل)

أو بالدعاء لها بالسقيا كقوله:

(أسقي طلولهم أجش هذيم وغدت عليهم نضرة ونعيم)

أو سؤال السقيا لها من البرق كقوله:

(يا برق طالع منزلاً بالأبرق واحد السحاب لها حداء الأنيق)

أو مثل التفجع في الجزع باستدعاء البكاء كقوله:

(كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر وليس لعين لم يفض ماؤها عذر)

أو باستعظام الحادث كقوله:

(أرأيت من حملوا على الأعواد)

أو بالتسجيل على الأكوان بالمصيبة لفقده كقوله:

(منابت العشب لا حام ولا راعى مضى الردى بطويل الرمح والباع)

أو بالإنكار على ما لم يتفجع من الجمادات كقول الخارجية:

(أي شجر الخابور مالك مورقاً كأنك لم تجزع على ابن طريف)

أو بتهنئة فريقه بالراحة على من ثقل وطأته كقوله :

(ألقى الرماح ربيعة بن نزار أودى الردى بفريقك المغوار)

هذه هي الأساليب التي كانوا يتبعونها في الشعر ونفروا عمن خالف فيها أو ند عن مسلكها أما الصناعة فلها تعاليم تجدها مستوفاة في كتاب «العمدة» لابن رشيق القيرواني فهو سفر عزيز غال.

وكانوا يعتبرون الجاحظ وأبا علي القالي البغدادي والمبرد وابن قتيبة أئمة هذا الفن وقد ألفوا في الأدب فكانت كتبهم هي الغاية التي يصبو إليها المتأدبون السالفون.

وما كان ركب التأليف وقف عند حد هؤلاء وقد ألف كثيرون غيرهم كالزمخشري عمل ربيع الأبرار وفيه أدب جم والأبشيهي على رغم ضعف عربيته جمع المستطرف والعاملي قيد الكسكول والمخلاة وابن الجوزي ألف كتاب الأذكياء وكتاب الحمقى والمغفلين وكتاب أخبار المتطفلين وكتاب نوادر النحاة وألف الثعالبي قبله كتابه المسمى بأحسن ما سمعت إلى غير ذلك مما لو تقصيناه لكان سفراً .

وألف الجاحظ كتباً كثيرةً أشهرها الحيوان والبيان والتبيين والبخلاء والأصول الأخرى وكذلك ابن قتيبة له أصول مهمة.

وإنما كان المعول على دراسة أثر هؤلاء الأربعة الذين يقول فيهم ابن خلدون: سمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين أدب الكاتب لابن قتيبة وكتاب الكامل للمبرد وكتاب النوادر لأبي علي القالي وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها.

وكتب المحدثين في ذلك كثيرة وقد ألف القاضي أبو الفرج الأصفهاني كتابه في الأغاني جمع فيه أخبار العرب وأشعارهم وأنسابهم وأيامهم ودولهم وجعل مبناه على الغناء في المئة صوت التي اختارها المغنون للرشيد فاستوعب فيه ذلك أتم استيعاب وأوفاه، ولعمري إنه ديوان العرب وجامع أشتات المحاسن التي بلغت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ والغناء وسائر الأحوال ولا يعدل به كتاب في ذلك وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب ويقف عندها.

ولكن هذا الكتاب مع كونه فريداً في بابه حيث لم يؤلف مثله

فيه من الهزل والهجن وحكايات المباذل ما يعطي فكرة عامة كما كان عليه الأوائل من متظرفي الأدباء والكتاب.

وفيه روايات لا يعتمد عليها المحققون في أخبار الرواة وتوثيقهم وتضعيفهم وفيه لأبي الفرج أوهام لم يتسن استدراكها على رغم شيوع كتابه واستنساخه.

قال ياقوت الحموي تأملته وعنيت به وطالعته مراراً وكتبت منه نسخته بخطي في عشر مجلدات ونقلت منه إلى كتابي الموسوم بأخبار الشعراء فأكثرت وجمعت تراجمه فوجدته يعد بشيء ولا يفي به في غير موضع منه كقوله في أخبار أبي العتاهية:

«وقد طالت أخباره هاهنا وسنذكر خبره مع عتب في موضع آخر» ولم يفعل وقال في موضع آخر: «أخبار أبي نواس مع جنان إذ كانت سائر أخباره قد تقدمت». ولم يتقدم شيء إلى أشباه ذلك، والأصوات المئة هي تسعة وتسعون وما أظن إلا أن الكتاب قد سقط منه شيء أو يكون النسيان قد غلب عليه.

والدليل على ذلك أن طبعة الساسي تزيد مجلداً واحداً على طبعة بولاق وفي بعض النسخ الخطية زيادات ومحاذيف.

وأما الأوهام فلعل مردها إلى أنه ألف ولم ينظر إليه نظرة ثانية حتى يكمل ما قصر به إنه أهداه إلى سيف الدولة ابن حمدان فاعطاه ألف دينار كما نص عليه أبو محمد المهلبي قال سألت أبا الفرج في كم جمعت هذا الكتاب فقال: في خمسين سنة وأنه كتبه مرة واحدة في عمره وهي النسخة التي أهداها إلى سيف الدولة فنال جائزة قال الصاحب ابن عباد لقد قصر فيها ابن حمدان وأنه كان يستحق أضعافها إذ كان مشحوناً بالمحاسن المنتخبة والفِقَر الغريبة فهو للزاهد فكاهة وللعلم مادة وزيادة وللكاتب المتأدب بضاعة وتجارة وللبطل رحلة وشجاعة وللمتظرف رياضة وصناعة ولذي السلطان طيبة ولذاذة، قال

ولقد اشتملت خزانتي على مئة ألف وسبعة عشر ألف مجلد ما فيها سميري غيره ولقد عنيت بامتحانه في أخبار العرب وغيرهم فوجدت جميع ما يضرب عن سماعه من قرفه بذلك قد أورده العلماء في كتبهم ففاز بالسبق في جمعه وحسن وضعه وتأليفه.

وقال أبو القاسم عبدالعزيز ابن يوسف كاتب عضد الدولة: لم يكن كتاب الأغاني يفارق عضد الدولة في سفره ولا حضره وأنه كان جليسه الذي يأنس إليه وخدينه الذي يرتاح نحوه.

وقال ياقوت لعمري إن هذا لكتاب جم الفوائد عظيم العلم جامع بين الجد البحت والهزل النحت.

وقال أبو جعفر محمد بن يحيى بن شيرزاد: اتصل بي أن مسودة كتاب الأغاني وهي أصل أبي الفرج أخرجت إلى سوق الوراقين ببغداد لتبتاع فأنفدت إلى ابن قرابة فسألته إنفاد صاحبها ليبتاعها لي فجاءني وعرفني أنها بيعت في النداء بأربعة آلاف درهم وأن أكثرها في ظهور وبخط التعليق وأنها اشتريت لأبي أحمد بن محمد بن خفش فراسلت أبا أحمد فأنكر أنه يعرف شيئاً من هذا فبحثت كل البحث فما قدرت عليها.

قال ياقوت قرأت على ظهر جزء من نسخة لكتاب الأغاني لأبي الفرج حدث ابن عرس الموصلي وكان المترسل بين عز الدولة وبين أبي تغلب ابن ناصر الدولة وكان يخلف أبا تغلب بالحضرة قال كتب إلى أبو تغلب يأمرني بابتياع كتاب الأغاني لأبي الفرج فابتعته له بعشرة آلاف درهم من ثمانية عشر درهماً بدينار فلما حملت إليه ووقف عليه ورأى عظمة وجلالة ما حوى قال لقد ظلم وراقه المسكين وأنه ليساوي عندي عشرة آلاف دينار ولو فقد لما قدر عليه الأغنياء إلا بالرغائب.

وأمر أن كتبت له نسخة أخرى ويخلد فيها اسمه فابتدىء بذلك فما أدرى أتمت النسخة أم لا.

وروى صاحب نفح الطيب أن الحكم المستنصر أحد خلفاء بني أمية بالأندلس بعث في كتاب الأغاني إلى مصنفه أبي الفرج الأصفهاني وكان نسبه في بني أمية وأرسل إليه فيه بألف دينار من الذهب العين فبعث إليه نسخة منه قبل أن يخرجه بالعراق واختصر هذا الكتاب جماعة منهم الوزير الحسين بن علي بن الحسين أبو القاسم المعروف بابن المغربي المتوفي سنة 418هـ ومنهم القاضي جمال محمد ابن سالم المعروف بابن واصل الحموي المتوفي سنة 697هـ وسماه تجريد الأغاني من ذكر المثالث والمثاني.

ومنهم الأمير عز الملك محمد بن عبدالله بن أحمد الحراني المسبحي الكاتب المتوفي سنة 420هـ. ومنهم صاحب لسان العربي ومختصره مرتب على حروف الهجاء سماه مختار الأغاني في الأخبار والتهاني.

وقد اختصره أيضاً محمد الخضري حذف منه الفحش والمخل بالأدب وروى الشعر كما قاله الشعراء لا كما غنى به المغنون فتمم بعض القصائد المنقوصة ورتب بعض القطع المشوشة بعد الرجوع إلى أصولها وجعله في قسمين القسم الأول في الشعراء ثلاث طبقات الأولى طبقة الشعراء الجاهليين والثانية طبقة الشعراء الإسلاميين والثالثة طبقة الشعراء المحدثين.

وألف قبل كتاب الأغاني عدة كتب في الغناء كتاب أغاني إسحاق التي غنى بها وكتاب الأغاني الكبير واختلف في نسبه هذا الكتاب إلى إسحاق.

ذكر ابن النديم في الفهرست أنه جاءه رجل فقال يا أبا محمد أعطني كتاب الأغاني فقال الذي صنفته أو الذي صنف لي، يعني بالذي صنفه كتاب أخبار المغنين واحداً واحداً والكتاب الذي صنف له كتاب أخبار الأغاني الكبير الذي في أيدي الناس.

وكتاب الأغاني لحسن بن موسى النصير وهو مرتب على حروف المعجم.

وفي الأدب صنف شيء كثير لا يغني بعضه عن بعض فلابد من الإطلاع والتوسع والبحث وينبغي للأديب أن يتقن من العلوم الصرف والنحو والعروض والقوافي والمعاني والبيان والبديع واللغة والتاريخ وأن يحفظ القرآن أو أطرافاً منه قبل كل شيء ويأخذ من صحيح الحديث وها هنا نشير إلى بعض ما أقرأناه نحث المتأدب على دراسته إذا أراد الانخراط في سلك الأدباء.

ففي البلاغة لابد له من دراسة دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة وكلاهما للجرجاني ثم كتاب الطراز والمطول ونقد النثر ونقد الشعر وموازنة الآمدي والوساطة.

وفي فنون الشعر كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني.

ويتدفق كتاب نهج البلاغة بياناً عربياً فلا نغفله من الذكر فليعكف على دراسته ويجب حفظ كلام الله في القرآن وكلام الرسول في الحديث وهما رأس البلاغة المشرقة العربية.

وفي الأمثال ألف الميداني المجمع وأبو هلال العسكري الجمهرة والمفضل الضبي أمثال العرب والزمخشري المستقصي وكذلك أبو عبيد القاسم بن سلام. وفي اللغة صحاح الجوهري والمهرة لابن دريد وتاج العروس ولسان العرب ومقاييس اللغة لابن فارس والمعرب للجواليقي ومثلثات ابن مالك وقويدر وإصلاح المنطق لابن السكيت ومجالس ثعلب وفيهما أدب كثير. وفي الحريري والهمذاني والسيوطي والزمخشري والكتب الأدبية منها المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر والعقد الفريد لابن عبد ربه وصبح الأعشى للقلقشندي وتحفة الأحباب للسروجي وأطباق الذهب للأصفهاني وأطواق الذهب

للزمخشري وثمرات الأوراق ومحاضرات الأدباء للراغب ويتيمة الدهر للثعالبي ونهاية الأرب للنويري.

ومما يحتاج إليه الأديب كتاب بلوغ الأرب في أحوال العرب بجانب الكتب الكبيرة كتاريخ الطبري والبداية والنهاية وتاريخ ابن الأثير ولقطة العجلان والخطط للمقريزي والنجوم الزاهرة لتعزي بردي ونفح الطيب وسيرة ابن هشام. ومن كتب الأماكن والبقاع كتاب الديارات لأبي الفرج وكتاب مراصد الاطلاع ومعجم البلدان لياقوت.

ومما يحتاج إليه أيضاً كتاب الملاحن لابن دريد وكتاب ما ليس في كلام العرب لابن خالويه وكتاب المزهر للسيوطي في أصول اللغة والمذكر والمؤنث للفراء. ومن الكتب النحوية شرح الكافية للرضي وكتاب سيبويه والمغني لابن هشام وشرح المفصل لابن يعيش والأشباه والنظائر للسيوطي والاقتراح في أصول النحو في الصرف الشافية وشرحها وجامع التعليلات إلى غير ذلك وفي أخبار الأدباء معجم الأدباء لياقوت ومعجم المرزباني وبغية الوعاة وطبقات الشعراء لابن سلام والشعر والشعراء لابن قتيبة إلى غيرها من كتب التراجم.

والفنون بعد ذلك عديدة والمراجع كثيرة وليس هذا مقام حصرها ومادمنا في سبيل ذكر ما يتعلق بالأدب فلنعرج على الدواوين وما أكثرها لكن الأديب يكفيه لدراسة الشعر القديم دواوين الجاهليين كديوان امرىء القيس وعلقمة الفحل وطرفة ونابغة بني شيبان ونابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى وعنترة. ومن شعراء الصحابة ديوان حسان بن ثابت وديوان كعب بن زهير وأبي محجن والخنساء والشماخ بن ضرار. ومن دواوين الشعر العربي أيضاً ديوان لبيد العامري وديوان أعشى ميمون وابن حلزة وعمرو بن قميئة وطفيل الغنوي وعامر بن طفيل وسلامة جندل ومعن ونابغة الجعدي وقيس بن الخطيم والطرماح والسموأل ونصيب وعبيد بن الأبرص.

ومن المجاميع ديوان الحماسة لأبي تمام وآخر للبحتري وجمهرة أشعار العرب لأبي الخطاب وشرح أشعار الهذليين للسكري وأشعار النساء للمرزباني والمفضليات. ويحتاج أيضاً إلى الشروح كشرح التبريزي وخزانة الأدب للبغدادي وجمع الأب لويس اليسوعي كتاباً سماه شعراء النصرانية أكثر فيه من شعر الجاهلية وأخذ شروحه من الأعلم الشنتمري وغيره ولم ينتبه له أحد غيري فيما أعلم.

ومن الدواوين المشهورة أيضاً ديوان عدي بن رقاع وعروة بن حزام وأبي دهبل الجمحي والحطيئة وعمروبن الأهتم وقيس الرقيات والفرزدق والأخطل وجرير وذي الرمة ورؤبة بن العجاج وعمر بن أبي ربيعة.

ومن دواوين المولدين المحدثين ديوان بشار بن برد وهو أول الشعراء المحدثين وقد احتج سيبويه ببعض شعره قال المرزباني وذلك لأنه قد هجاه لتركه الاحتجاج بشعره ومنها ديوان مسلم بن الوليد وعباس بن الأحنف وأبي نواس في الغزل الفاحش وابن المعتز وابن الرومي وأبي تمام والبحتري وشعره معروف في الأشباه والنظائر كذي الرمة وديوان الشريف الرضي وديوان المتنبي وشعره مشهور في الكنايات والأمثلة والمجازات والاستعارات كأبي تمام وديوان أبي فراس وأبي العتاهية وهو في الزهد والحكم وديوان ابن زيدون ومهيار وابن الدمنة إلى غيرها.

ومن مجاميع شعر الإسلاميين مختارات البارودي فيه جيد كثير.

ومن دواوين شعر الإسلاميين ديوان المعري ذي الصيت الطائر وابن سهل يقال أنه اسلم وابن جامع وابن هانىء والوأواء الدمشقي وصردر وغيرهم أما ابن الفارض وقيس فاختلفا في المشرب وفي شعر قيس رقة وشجن ولوعة وحزن ولفهم هذا المسلك ينبغي درس طوق الحمامة لابن حزم لأن للوجد في الشعر دخلاً عظيماً ترى به الشعر ينساب انسياب الماء في الجدول وانظر عالماً كابن حزم يدهش العالم

بدراسته للحب واعترف له بالنبوغ علماء أوربة إذ أتى بالعجاب وجاء ابن القيم فألف روضة المحبين ولم يفعل شيئاً.

أما الديوان فضبطه اللغويون بالكسر وحكى سيبويه فتحه أيضاً وقال الكسائي الفتح فيه لغة مولدة ونقل الزبيدي عن ابن السكيت قال هو مجتمع الصحف وأيضاً الكتاب يكتب فيه أهل الجيش وأهل العطية وذكر هذا ابن الأثير أيضاً في النهاية ولا يقال في الاصطلاح ديوان إلا إذا كان مرتباً على حروف المعجم وفي اللغة يطلق على كل كتاب كبير الحجم.

ويقال دونه تدويناً فهو دوان يجمع على دواوين قال الزبيدي في تاج العروس لو كانت الياء أصلية لقالوا دياوين.

وفي الجمهرة لابن دريد أن قال دياوين وقد دونه تدويناً جمعه. وقال سيبويه إنما صحت الواو وإن كانت بعد الياء ولم تعتل كما اعتلت في سيد لأن الياء في ديوان غير لازمة وإنما هو فعال من دونت والدليل على ذلك قولهم دويون مصغراً. فدل ذلك على أنه فعال وأنك إنما أبدلت لواو بعد ذلك قال ومن قال ديوان فهو عنده بمنزلة بيطار.

وقال أبو عبيدة هو فارسي معرب. وأورده الجواليقي في المعرب وكذا ذكره الخفاجي في شفاء الغليل.

وقال الماوردي في الأحكام السلطانية: أن الديوان موضوع لحفظ ما تعلق بحقوق السلطنة من الأعمال والأموال ومن يقوم بها من الجيوش والعمال.

وذكر غير واحد من أهل اللغة أنه سمي به لأن كسرى لما اطلع على الكتاب ومعاملاتهم في سرعة قال هذا عمل ديوان أي هذا عمل الجن فإن (ديو) بالكسر بمعنى الجن في اللغة الفارسية والألف والنون علامة الجمع عندهم فبقي هذا اللقب هكذا.

وقال المناوي: الديوان جريدة الحساب ثم أطلق على الحاسب ثم على موضعه، وفي «الشفاء» أطلق على الدفتر ثم قيل لكل كتاب وقد يخص بشعر شاعر معين مجازاً حتى جاء حقيقة فيه.

فمعانيه خمسة الكتبة ومحلهم والدفتر وكل كتاب مجموع الشعر وبأحد هذه المعاني سمى الحافظ الذهبي كتابه في الضعفاء والمتروكين وبأحد هذه المعاني أيضاً وصف ابن خلدون كتاب الأغاني بأنه ديوان العرب ووصف الكتب الأربعة في الأدب بالدواوين وهي الأمالي والبيان والكامل وأدب الكاتب.

وديوان بالكسر اسم كلب أيضاً قال الراجز:

أعددت ديواناً لدرباس الحمت متى نعاين شخصه لا ينفلت

ودرباس أيضاً كلب أي أعددت كلبي بكلب جيراني الذي يؤذيني في الحمت.

وداوان بفتح أوله وتشديد ثانية وآخره نون ناحية من أرض فارس قاله ياقوت في معجم البلدان ونقله في التاج وقال بعد ما ضبطه كسحاب لعلها مشددة ولكن ذكره السيوطي في حواشي العباب كذلك وهي قرية بكاذرون.

وذكر النويري في نهاية الأرب شيئاً من سبب تسميته الديوان وحام حول هذا الحمى فلم نحتج إلى إعادة القول.

وسبق القول في البيت وهو في الأصل المسكن ومن المجاز بيت الشاعر قال الزمخشري يقال قلت أبياتاً من الشعر وبيوتاً ولي في هذا المعنى أبيات (بضم الهمزة وفتح الباء وتشديد الياء) وكم من أبابيت ملاح للعرب . وقال الزبيدي سمي بذلك لأنه كلام جمع منظوماً فصار كبيت جمع من شقق ورواق وعمد قال الشاعر:

وبيت على ظهر المطي بنيته　　　بأسمر مثقول الخياشيم برعف

قال الأزهري. في التهذيب يعني به بيت شعر كتبه بالقلم. وقال ابن منظور في لسان العرب: البيت من الشعر مشتق من بيت الخباء وهو يقع على الصغير والكبير كالرجز والطويل وذلك لأنه يضم الكلام كما يضم البيت أهله ولذلك سموا مقطعاته أسباباً وأوتاداً على التشبيه لها بأسباب البيوت وأوتادها والجمع أبيات وحكى سيبويه في جمعه بيوتاً كما أورده الزمخشري وهكذا قاله ابن جني قال أبو الحسن وإذا كان البيت الشعر مشبهاً بالبيت من الخباء وسائر البناء لم يمتنع أن يكسر على ما كسر عليه.

وأما القصيدة فقد سبقت لنا في معانيها جملة وقد اختلف في اشتقاقها فقيل من قصد الطريق بقصده إذا أمه كأن الشاعر يقصدها بالإنشاء. قال ابن جني سمي قصيداً لأن الشاعر قصده واعتمد فهي على هذا فعيلة بمعنى مفعولة ويحتمل أن تكون فعيلة بمعنى فاعلة كأنها تقصد الممدوح أو المهجو أو من قيلت فيه على سبيل الغزل.

وقيل مشتقة من قبولهم قصدت العود من الشجرة إذا قطعته منها فكأن الشاعر يقطعها من كلامه أو من خاطره.

وقيل مشتقة من القيد وهو المخ السمين أي كأنها سمينة والسمن محمود وقال الزبيدي: قيل سمي قصيداً لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار.

قلت فإذا جعلته من المخ السمين فإن العرب تستعير ذلك في الكلام الفصيح فنقول هذا كلام سمين أي جيد كما سنورد ذلك فيما يلي.

وقيل هو من الاستقامة في الوزن لأن القصد هو استقامة في

الوزن لأن القصد هو استقامة الطريق، قال الراغب في المفردات ومثله في المحكم القصد استقامة الطريق.

وجمع القصيدة قصيد وقصائد قال الزمخشري في «أساس البلاغة»: يقال هذا من أجود القصيد والقصائد وشعر مقصد ومقطع ولم يجمع في المقطعات مثل ما جمع أبو تمام ولا في المقصدات مثل ما جمع المفضل .

والقصيد من الشعر ما تم شرط أبياته وقال الأزهري في تهذيب اللغة هو ما تم شطر أبنيته سمي بذلك لكماله وصحة وزنه وإن كان ما قصر منه واضطرب بناؤه نحو الرمل والرجز شعر مراداً مقصوداً وذلك إن ما تم من الشعر وتوفر آثر عندهم وأشد تقدماً في أنفسهم مما قصر واختل فسموا ما طال ووفر قصيداً وإن كان الرمل والرجز أيضاً مرادين مقصودين وربما قالوا كذا في تاج العروس.

وفي صحاح الجوهري القصيد جمع القصيدة كسفين جمع سفينة وقيل الجمع قصائد وقصيد. قال الإمام ابن جني فإذا رأيت القصيدة الواحدة قد وقع عليها القصيد بلا هاء فإنما ذلك وضع على الواحد اسم الجنس اتساعاً كقولك خرجت فإذا السبع وقتلت اليوم الذئب وأكلت الخبز وشربت الماء.

قال المجد في القاموس: ليس القصيد إلا ثلاثة أبيات فصاعداً أو ستة عشر فصاعداً، وقال أبو الحسن الأخفش ومما لا يكاد يوجد في الشعر البيتان المؤطآن ليس بينهما بيت وليست القصيدة ثلاثة أبيات. فجعل القصيدة إلا ثلاثة أبيات. قال ابن جني: وفي هذا القول من الأخفش جواز وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة قال والذي في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر أو قطعة فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة.

وقال الأخفش مرة: القصيد من الشعر هو الطويل والبسيط التام والكامل التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام والخفيف التام وهو كل ما تغنى به الركبان قال ولم نسمعهم يتغنون بالخفيف.

ومعنى قوله المديد التام والوافر التام أتم ما جاء منهما في الاستعمال أعني الضر بين الأولين منهما فأما أن يجيء على أصل وضعهما في دائرتيهما فذلك مرفوض مطرح كذا في اللسان.

وقال الزبيدي في تاج العروس : قيل سمي قصيداً لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار كما تقدم وأصله من القصيد وهو المخ الغليظ السمين الذي يتقصد أن يتكسر لسمنه وضده الرار وهو المخ السائل الذي يميع كالماء ولا يتقد.

وقالوا شعر قصيد إذا نقح وجود وهذب ، وقيل سمي الشعر التام قصيداً لأن قائله جعله من باله فقصد له قصداً ولم يحتسه حسياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضاباً فهو فعيل من القصد وهو الأم ومنه قول النابغة :

وقائلة من أمها واهتدى لها ... زياد بن عمرو أمها واهتدى لها

أراد قصيدته التي يقول فيها:

يا دار مية بالعلياء فالسند ... أقوت فطال عليها سالف الأبد

وزعموا أن أبانا آدم عليه الصلاة والسلام قال أبياتاً بالعربية حين قتل ابنه قابيل هابيل يذكر هذا أبو الخطاب القرشي في جمهرة أشعار العرب قال أخبرنا أبو عبدالله المفضل ابن عبدالله المحبري قال سألت أبي عن أول من قال الشعر فأنشدني هذه الأبيات:

تغيرت البلاد ومن عليها فوجه الأرض مغبر قبيح
تغير كل ذي لون وطعم وقل بشاشة الوجه الصبيح
وجاورنا عدو ليس يفنى لعين لا يموت فنستريح
أهابل إن قتلت فإن قلبي عليك اليوم مكتئب قريح

قال ثم سمعت جماعة من أهل العلم يقولون إن قائلها آدم وذكروا أن عدو الله إبليس أجابه فقال:

تنح عن الجنان وساكنيها ففي الفردوس ضاق بك الفسيح
وكنت بها وزوجك في رخاء وقلبك من أذى الدنيا مريح
فما برحت مكايدتي ومكري إلى أن فاتك الثمن الربيح
ولولا رحمة الرحمن أمسى بكفك من جنان الخلد ريح

ولا يصح شيء من هذه الروايات.

كما أنهم رووا أن بعض الملائكة قال هذا البيت:

لدوا للموت وابنوا للخراب فكلكم يصير إلى الذهاب

ورأيت من نسبه إلى أبي العتاهية..

قال المفضل: وقد قالت الأشعار العمالقة وعاد وثمود، قال معاوية بن بكر بن الحبتر بن عتيك بن قرمة بن جهلمة بن عملاق بن لاوذ بن سام بن نوح وكان يومئذ سيد العمالقة وقد قدم عليه قيل بن عير وكانت عاد بعثوه ولقمان بن عاد ووفدا معهما ليستسقوا لهم حين منعوا الغيث فقال معاوية بن بكر:

ألا يا قيل ويحك قم فهينم لعل الله يصبحنا غماما
فيسقي أرض عاد إن عاداً قد أضحوا ما يبينون الكلاما

من العطش الشديد بأرض عاد ... فقد أمست نساؤهم أيامى
وإن الوحش يأتيهم جهاراً ... فما تخشى لعادي سهاما
فقبح وفدكم من وفد قوم ... ولا لقوا التحية والسلاما

وقال مرشد بن سعد بن عفير وكان من الوفد وكان مسلماً من أصحاب هود عليه الصلاة والسلام:

عصت عاد رسولهمو فأمسوا ... عطاشاً ما تبلهم السماء
وسير وفدهم من بعد شهر ... فأردفهم مع العطش العماء
بكفر همو بربهمو جهاراً ... على آثار عادهم العفاء

ومن ذلك قول مبدع بن هرم من ولد عوض بن إرم بن سام بن نوح عليه الصلاة والسلام وكان من مسلمي ثمود فقال يذكر الناقة وفصيلهما (وذكرها القرآن بقوله ناقة الله وسقياها فكذبوه فعقروها فدمدم عليهم ربهم إلخ):

ولاذ بصخرة من رأس رضوى ... بأعلى الشعب من شعف منيف
فلاذ بها لكيلا يعقروه ... وفي تلواذه مر الحتوف
بأسهم مصدع شلت يداه ... تشق شعافه شق الخنيف
ثكلتم أمه وعقرتموه ... ولم ينظربه لهف اللهيف

وقال مبدع حين أخذتهم الصيحة نعوذ بالله من ذلك:

فكانت صيحة لم تبق شيئاً ... بوادي الحجر وانتسفت رياحا
فخر لصوتها أجبال رضوى ... وخربت الأشاقر والصفاحا
وأدركت الوحوش فكتفتها ... ولم تترك لطائرها جناحا

كذلك روى أهل التاريخ والنسب وقل من أهل العلم من يثق بأخبار القرون البائدة والأمم التي أهلكها الله بعذابه وإنما يصح شيء من شعر أخوال امرىء القيس وشيء من شعر العمالقة وهو شعر قديم جداً.

وقال الطبري في التاريخ من قول الربيع بن ضبع الفزاري:

هـا أنـذا آمـل الخـلـود وقـد أدرك عـقـلـي ومـولـدي حـجـرا

أبا امرىء القيس هل سمعت به هـيـهـات هـيـهـات طـال ذا عـمـرا

فأرخ عمره بحجر بن عمرو بن امرىء القيس وذلك أنهم لم يكونوا يؤرخون على أمر معروف يعمل به عامتهم وإنما كان المؤرخ منهم يؤرخ بزمان قحمة كانت في ناحية من نواحي بلادهم ولزبة أصابتهم أو بالعامل كان يكون عليهم أو الأمر الحادث فيهم ينتشر خبره عندهم يدل على ذلك اختلاف شعرائهم في تأريخاتهم ولو كان لهم تأريخ على أمر معروف وأصل معمول عليه لم يختلف ذلك.

ومثل هذا الشعر القديم جداً يوجد لدى العرب ويشبه ما ينقل عن أصحاب هود وغيره أن يكون أحد العرب القدامى وصفهم به أن تصح بذلك الرواية.

ومن الشعر القديم ما ينقل عن حمير من النتف، ويجد المتتبع أشباهاً لها فيما أورده من كلام الأقيال العباهلة.

وأما قولهم:

ألا يـا قـيـل ويـحـك قـم فـهـيـنـم لـعـل الـلـه يـسـقـيـنـا غـمـامـا

فاضطربوا فيه فمنهم من يقول إنه من غناء الجاريتين اللتين كانتا تسميان بالجرادتين وهما قينتان للنعمان بن المنذر.

ولا يخفى ما تحمل هذه الروايات من اختلاف وكذب بين ثم قسموا الشعر خمسة أقسام في عصر التهذيب والتشذيب والتحسين والإبداع فالأول مرقص وهو كقول أبي جعفر طلحة وزير سلطان الأندلس:

والشمس لا تشرب بَرْد الندى   في الروض إلا من كؤوس شقيق

والثاني مطرب وهو كقول زهير:

تراه إذا ما جئته متهللاً   كأنك تعطيه الذي أنت سائله

والثالث مقبول وهو كقول طرفة بن العبد:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً   ويأتيك بالأخبار من لم تزود

والرابع مسموع وهو ما يقام به الوزن دون أن يمجه الطبع كقول ابن المعتز:

سقى المطيرة ذات الظل والشجر   ودير عبدون هطال من المطر

والخامس متروك وهو ما كان كلاً على السمع والطبع كقول الشاعر وهو المتنبي:

تقلقلت بالهم الذي قلقل الحشى   قلاقل عيس كلهن قلاقل

ومثله قول الأعشى:

ولقد غدوت إلى الحانوت يتبعني   شاو مشل شلول شلشل شول

والمجددون يتفيهقون فيقولون كان القدامى جهلة بالشعر وضروبه وهذا كلام المتقدمين وتفصيلهم للشعر شاهد فإن معرفة بعد ما عملت منهم هذا الإدراك والتيقظ والتظرف والانتقاء الحسن والتفرقة اللطيفة.

ولقد قسموا أبواب الشعر إلى فنون عشرة حسبما بوب أبو تمام في الحماسة وقال عبدالعزيز بن أبي الإصبع: الذي وقع لي أن فنون الشعر ثمانية عشر فناً وهي: غزل ووصف وفخر ومدح وزهد وخمريات ومراث وبشارة وتهاني ووعيد وتحذير وتحريض وملح وباب مفرد للسؤال والجواب.

وقالوا إن الشعر إذا أتيت به عمداً فليس (هل أنت إلا أصبع دميت، وفي سبيل الله ما لقيت) بشعر لعدم التعمد فيه لأن الشعر كلام مفصل قطعاً قطعاً متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة وتسمى كل قطعة من هذه المقطعات عندهم بيتاً عشرة وقيل سبعة، والبيت ما اجتمع فيه عدة أجزاء على أي وزن كان وهي تتألف من الأسباب والأوتاد والفواصل، وهذا البحث طويل يتضمنه علم العروض وقد صنف فيه العلماء. والبيت إذا انفرد وحده كان تاماً في الإفادة بمعناه كأنه كلام مستقل والشاعر يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر ويتحول من مقصود إلى مقصود ومن فن إلى فن كرجوعه من وصف الممدوح إلى وصف عساكره أو قومه.

ويسمى الحرف الأخير روياً وقافية وتسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة.

وقالوا: القصيدة ما فوق خمسة أبيات والقطعة ما دون، قال ابن خلدون وليس كل وزن يتفق في الطبع استعملته العرب في هذا الفن وإنما هي أوزان مخصوصة يسميها أهل تلك الصناعة البحور وقد حصروها في خمسة عشر بحراً بمعنى أنهم لم يجدوا للعرب في غيرها من الموازين الطبعية نظماً.

ومثال الأساليب المخصوصة للعرب في فنونهم كالنسيب المختص بالشعر والحمد والدعاء المختص بالخطب وغير ذلك وقد تقدم الكلام في هذا مفصلاً.

ولا تتفق الإجادة في فني المنظوم والمنثور إلا للأقل وذلك لعدم التجربة أو قلتها فكثيرون من القوم يعرفون قوانين العربية فلما لم يعملوا بها قصروا عن الإجادة ويمثل المغربي على ذلك برجل سأل نجاراً عن تفصيل الخشبة بأن يعلمه إياه فقال له: هو أن تضع المنشار على رأس الخشبة ثم تقبض بيدك طرفه أنت ورجل آخر قدامك يأخذ بطرفه الآخر فتجريانه بينكما ذهاباً ة وإياباً فأسنانه المحددة تقطع ما مرت عليه ذاهبة وجائية فهذا إعلامه للرجل إياه ثم إن الرجل إن عمله كان ماهراً بعد عدة أيام وإن لم يعمل به لم يكن كذلك فذلك مثل النحو العربي والإنشاء.

قال: ونجد كثيراً من جهابذة النحاة والمهرة في صناعة العربية إذا سئل في كتابة سطرين إلى أخيه باللسان العربي على أساليب العرب ما كان أن يستطيع على العبارة عن المقصود وأيضاً نجد كثيراً ممن حصل هذه المملكة ويجيد في الفنين المنظوم والمنثور وهو لا يحسن إعراب الفاعل من المفعول ولا المرفوع من المجرور ولا شيئاً من قوانين صناعة العربية.

وبهذا تعرف أن الصناعة وإجادتها تحصل بالارتياض والكسب وإن امتنعت بعد ذلك فلا ينبغي تركها بل روادها في القريحة فهي كالضرع يدر بالامتراء ويجف بالإهمال.

وكل ذلك بعد المعاناة والمخالطة والامتلاء من المحفوظات نظماً ونثراً حتى يرتسم في الخيال المنوال الذي نسجوا عليه تراكيبهم فتنسج عليها.

وقالوا: إن جودته بزيادة المحفوظ وجودته وحصول الذوق ويحتاج ذلك إلى سلامة الطبع والخوض في المعاني ويسهل هذا إذا كنت منقطعاً إلى الصنعة خالياً عما ينافيها ويعارضها من الأضداد.

وكان ابن الراوية يعرف الشعر القديم من المحدث فيُسْأل عن ذلك فقال عرفت شعر القدماء فأعرف منه شعر الخلفاء.

وفي المقدمة قال أخبرني أبو القاسم بن رضوان قال ذاكرت يوماً صاحبنا أبا العباس بن شعيب فأنشدته مطلع قصيدة ابن النحوي ولم أنسبها له وهو: لم أدر حين وقفت بالأطلال.

ما الفرق بين جديدها والبالي فقال لي علي البديهة هذا شعر فقيه فقلت له من قوله له من أين لك بذلك قال من قوله ما الفرق إذ هي من عبارات الفقهاء وليست من أساليب كلام العرب فقلت لله أبوك إنه لابن النحوي .

وسقنا هذين الأثرين لندلل على أن قوة التمييز لا تحصل إلا بكثرة المحفوظ وإدامة النظر في القديم والحديث معاً.

أما صناعة الشعر فلابن رشيق فيها كتاب مفرد جامع ممتع فعليك به.

وربما كان من بواعثه العشق والانتشاء وعوامل طبيعية أخرى أما الجودة فهي تتوقف على ما أطبع في الخاطر من النسيج وعلى قدره تأتي.

قال ابن خلدون: وربما يقال إن من شرطة نسيان ذلك المحفوظ لتحمي رسومه الحرفية الظاهرة إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسيج عليه بأمثالها من الكلمات الأخرى ضروة.

ثم لابد له من الخلوة واستجادة المكان المنظور فيه من المياه والأزهار وكذا المسموع لاستنارة القريحة باستماعها وتنشيطها بالسرور وملاذه ثم مع هذا كله فشرطه على جمام ونشاط فذلك أجمع له وأنشط للقريحة أن تأتي بمثل ذلك المنوال الذي في حفظه.

قالوا وخير الأوقات لذلك أوقات البكر عند الهبوب من النوم وفراغ المعدة ونشاط الفكرة وفي هدوء الجمام.

قالوا وينبغي للشاعر أن يوفي المقصود ويسوق الكلام على سبيل التسلسل فلذا كانوا يعيبون شعر أبي بكر بن خفاجة شاعر شرق الأندلس لكثرة معانيه وازدحامها في البيت الواحد كما كانوا يعيبون شعر المعري والمتنبي لعدم النسج على الأساليب العربية.

أما أصناف الشعر وأقسامه وفنونه فقد تقدم أن الكلام إما منثور وإما منظوم فالمنثور يشتمل على المسجع والمرسل والمنظوم على فنون وأقسام ونحن بصدد الإشارة إلى كل ذلك إن شاء الله.

فأما المرسل فيستعمل في الخطاب والدعاء وهو الكلام غير المقفى أي لا يلاحظ فيه تقفية ما أريد من الكلام ولا يراعى فيه التزام أواخر الكلمات حال كونها مرتبطاً بعضها ببعض في القافية بل يطلق الكلام إطلاقاً ولا يقطع أجزاءً.

وأما السجع فهو الكلام غير الشعر لكن يلتزم فيه التقفية كالشعر ويؤتى به قطعاً قطعاً متساوية في الأغلب ويلتزم في كلمتين منه قافية واحدة، وذلك كان يستعمل في المكاتبات والمراسلات وفي دواوين الأحكام السلطانية ويخاطب به الملوك والسلاطين وهو محمود إذ لم يكن فيه التكلف.

قال ابن خلدون: وأهل العصر لقصورهم عن إعطاء الكلام حقه مرسلاً في مطابقة مقتضى الحال قد ولعوا بهذا المسجع يلفقون به ما نقصهم من مطابقة مقتضى الحال قد ولعوا بهذا السجع. يلفقون به ما نقصهم من تطبيق الكلام على المقصود به ويجبرونه بذلك القدر من التزيين بالأسجاع والألقاب البديعة ويغفلون عما سوى ذلك، وبعضهم بعد هجرهم هذا الكلام البليغ في المعنى خلطوا الأساليب فيه فأدخلوا

فيه أساليب الشعر بكثرة التشبيهات والاستعارات حيث لا تدعو ضرورة إلى ذلك فصار المنثور من باب الشعر.

والقرآن الكريم ليس بسجع كله ولا مرسل مطلق يرسل بدون تقييد بل آيات مفصلات من لدن عليم حكيم وحمل كثير من المفسرين قوله تعالى بل افتراه بل هو شاعر على أن الكفار رموه بكونه آتياً بشعر منظوم مقفى حتى تأولوا كل ما جاء في القرآن من كلام يشبه الموزون كقوله تعالى: **﴿تبت يدا أبي لهب﴾**، وقال بعضهم لم يقصدوا هذا المقصد فما رموه به بذلك ظاهر لأنه ليس على أساليب الشعر وليس يخفي ذلك على العجم فضلاً عن بلغاء العرب وإنما رموه بالكذب فإن الشعر يعبر به عن الكذب والشاعر الكاذب حتى سموا الأدلة الكاذبة الشعرية. ولذا قال تعالى في وصف عامة الشعراء **﴿والشعراء يتبعهم الغاوون﴾** ولكون أحسن الشعر أكذبه.

وأما المنظوم فيشتمل على فنون كثيرة أشهرها سبعة وهي الشعر القريض والموشح والدوبيت والزجل والمواليا والكان كان والقوما ومنهم من جعل فن الحماق من هذه الفنون السبعة مفراداً وهو متولد من الزجل كما سأشرحه ومنهم جعل السلسلة فناً من هذه السبعة.

ومنهم من جعل فنون الشعر خمسة عشر فأدخل فيما ذكرنا من لزوم ما لا يلزم وفن التشريع وفن التفويف وفن التسميط وفن الإجازة وفن التشطير وفن التخميس وفن العروض.

وهذه الفنون منها ثلاثة معربة أبداً لا يفتقر اللحن فيها وهي الشعر القريض والموشح والدوبيت ومنها ثلاثة ملحونة أبداً وهي الزجل والكان كان والقوما ومنها واحد هو البرزخ بينهما يحتمل الإعراب واللحن وهو المواليا.

وقال الأبشيهي: قيل لا يكون البيت بعض ألفاظه معربة

وبعضها ملحونة فإن هذا من أقبح العيوب التي لا تجوز وإنما يكون المعرب منه نوعاً بمفرده ويكون الملحون فيه ملحوناً لا يدخله الإعراب.

وقد أوضح قاعدة الجميع وأمثلتها صفي الدين أبو المحاسن الحلي في ديوان سماء العاطل الحالي والمرخص الغالي.

والأدباء أكثروا من الصنعة حتى جعلوها دلواً بينهم فمنهم من يأتي بشعر يشبه أسنان المنشار ومنهم من يأتي بما ركب من الألفاظ ذات الحروف المهملة ومنهم من يجيء بما لا ألف فيه كالخطبة المنسوبة إلى علي بن أبي طالب رضي الله عنه وهي طويلة مشتملة على معان جليلة ولا ألف فيها ويقال إنه ارتجلها حين تذاكروا في أي الحروف أكثر استعمالاً فقالوا هو الألف فقام علي يخطب بما لا ألف فيه ومنهم من يأتي بشعر لا حرف فيه يفرق بين الكلمات فإذا شاء الكاتب كتبه موصولاً كله بدون تفصيل الكلمات ومنهم من أولع بالألغاز والأحاجي ولي جزء مفرد في ما ألغزت العرب وشعراء الإسلام وتعاموا فيه ومنهم من اشتغل بالتجنيس ومنهم من رام التشطير أو التخميس إلى غير ذلك.

ورأيت كتاباً للحافظ أبي بكر السيوطي يشتمل على فنون فإن قرأته من أوله إلى آخره سرداً فهو فن وإن أخذت أوائل السطور من أعلى إلى أسفل فهو فن وكلام مرتب وإن قرأت أواسط السطور من فوق إلى تحت فهو فن وإن قرأت أواخر كلمات السطور من أول الكلام في الكتاب إلى آخره فهو اسم المؤلف وترجمته. ومثل هذا كتاب عنوان الشرف وهو أكبر من كتاب السيوطي. وهذه مقدرة عجيبة ولا غرو فإن الجاحظ فاخر بين المسك والرماد وهو بعيد جداً لا مجال فيه للعقل لكنه مع قدرته على الكلام برع في المفاخرة والمناظرة بينهما كما فعلوا في السيف والقلم والصيف والشتاء.

ومن أساليبهم في الشعر التشبيب والنسيب وبعضهم لا يفرق

بينهما فقد قالوا نسب بالمرأة شبب بها في الشعر وقال الفهري في شرح الفصيح لثعلب نسب بها إذا ذكرها في شعره ووصفها بالجمال وقال الزمخشري في أساس البلاغة إذا وصف محاسنها حقاً كان أو باطلاً وقال ابن منظور في اللسان تشبيب الشعر ترقيق أوله بذكر النساء وهو من تشبيب النار أو تأريتها وشبب بالمرأة قال فيها الغزل والنسيب ويتشبب بها وهو في الأصل ذكر أيام الشباب واللهو والغزل ويكون في ابتداء القصائد ثم يتخلص إلى المقصود بالذات.

وكما ضربوا المثل بالحسن البصري في التذكير ضربوا المثل بالخليل في العروض وهو أول من وضع هذا العلم وكما ضربوا المثل بابن مندة في سعة الرحلة فكذلك ضربوا المثل بأبي بكر الخطيب في سرعة الخطابة ثم ضربوا المثل بعبدالرزاق الصنعاني في ارتحال الناس إليه ومثله ضربوا المثل بأبي مسلم الخراساني في علو الهمة والكرم وكما ضربوا المثل بأبي الحسن البكري في الكذب فكذلك ضربوا المثل بجرير الخطفي في الهجاء الخبيث وكما ضربوا المثل بوهب ابن منبه في القصص ضربوا المثل بابن الكلبي الصغير في النسب وأيضاً ضربوا المثل بأبي الحسن المعراسي في الأخبار ونحوه فضربوا المثل بعبدالحميد الكاتب في الكتابة وكما ضربوا المثل بالموصلي النديم في الغناء وكما ضربوا المثل بالنسفي في الجدل ومعاوية في الحلم والمأمون في حب العفو والقاضي الفاضل في الرمل وابن الجوزي في الوعظ والوليد في شرب المحرم فكذلك فعلوا بأساطين الأدب العربي فضربوا المثل بأبي الفرج الأصبهاني في المحاضرة وابن زيدون في سعة الكلام والعبارة وابن القرية في البلاغة والجاحظ في الأدب والبيان والحريري في الحفظ وأبي نواس في المكاتبات والهزل وابن حجاج في سخف الألفاظ والمتنبي في الحكم والأمثال شعراً والزمخشري في تعاطي العربية حتى سمي وطاء اللغة وحماد الرواية في رواية شعر العرب حتى أنه أ مر

ذات مرة بالإنشاد على كل حرف بالمعجم مئة قصيدة كبيرة سوى المقاطعات من شعر الجاهلية ففعل ذلك.. واشتهر ابن البواب في الإنشاد كأبي نصر الفارابي في نقل كلام القدماء ومعرفته وتفسيره وحنين ابن اسحاق في ترجمة اليوناني إلى العربي وابن سينا في علوم الأوائل والإمام فخر الدين الرازي في الإطلاع على العلوم وأبي العلاء المعري في الإطلاع على اللغة وأبي العيناء في الأجوبة المسكتة وابن المعتز في التشبيه وابن الرومي في النظير .

عرَّفنا كل واحد من هؤلاء بما وصف به وبما ورد ذكرهم في كتب الأدب القديمة ولا أظن واحداً منهم يعرفه شباب اليوم المتأدب لأنه يقرأ مترجمات الأدب الإنكليزي والفرنسي فليس بغريب أن يجهل كيف كانوا ينسبون الحريري إلى المقامات وإجادة إنشائها فكأنه لا عرف شيئاً غيرها يحسنه حتى قيل إنه لما وردبغداد فكلف بإنشاء مذكرة رسمية بحضرة الخليفة لم يفعل فقال أحد العراقيين:

شيخ لنا من ربيعة الفرس — ينتف عثنونه من الهوس

أنطقه الله بالمجان وقد — ألجم في بغداد بالخرس

وكان الحريري مولعاً بالعبث بلحيته فلذلك وصفه بنتف العثنون وأما ربيعة الفرس فقبيلة بالبصرية موطن الحريري وكان من نصيب إرثه من أبيه الأفراس ونال أخوه الرماح فسميت قبيلته بمضر الحمراء والمجان موضع بالبصرة كما أذكر.

وقد عد الآمدي مشاهير في الصنعة وأغفل كثيرين فلو تتبع المريد وجد المطب الصعب، وإنا لذاكرون بعد ذلك من الشعراء من يجوز الاستشهاد بكلامه ومن لا يجوز بحسب طبقاتهم وموئل ذلك هو العلوم الستة التي ذكرها الأندلسي من علوم الادب وهي التصريف والنحو واللغة والمعاني والبيان والبديع فالثلاثة الأول كانوا يقولون لا يستشهد

عليها إلا بكلام العرب دون الثلاثة الأخيرة فإنه يستشهد عليها بكلام غيرهم من المولدين لأنها راجعة إلى المعاني ولا فرق في ذلك بين العرب وغيرهم إذ هو أمر راجع إلى العقل. ولذلك قبل من أهل هذا الفن الاستشهاد بشعر البحتري وأبي تمام والمتنبي وأبي الطيب وغيرهم.

والكلام الذي يستشهد به نوعان شعر وغيره فقائل الأول قد قسمه المتقدمون إلى طبقات أربع: الطبقة الأولى الشعراء الجاهليون وهم قبل الإسلام كامرئ القيس وكان حامل لواء الشعراء في الفصاحة والبلاغة وكان كثير التغزل وكزهير فضله كثير ممن له معرفة بنقد الشعر على امرىء القيس والنابغة وكالأعشى وغيره.

والطبقة الثانية المخضرمون، وهم الذين أدركوا الجاهلية والإسلام كلبيد وحسان بن ثابت.

قال ابن عبدالبر الحافظ في الاستيعاب في ترجمة لبيد: قالت عائشة رضي الله عنها: رويت للبيد اثنى عشر ألف بيت وكان أشعر الناس في عصره وأما حسان فهو من شعراء النبي صلى الله عليه وسلم وقال له الرسول: قم يا حسان فأجب عني وروح القدس معك يعني جبريل.

والطبقة الثالثة يقال لهم الإسلاميون والمتقدمون منهم كالفرزدق وجرير وذي الرمة، وهو أرق الناس شعراً وأما الفرزدق فقال في حقه عكرمة بن جرير الشاعر: قلت لأبي من أشعر الناس قال أجاهلية أم إسلاماً قلت جاهلية قال زهير قلت فالإسلام قال الفرزدق قلت فالأخطل قال يجيد نعت الملوك، ويصيب صفة الحميا قلت فأنت قال أنا نحرت الشعر نحراً.

والطبقة الرابعة المولدون ويقال لهم المحدثون وهم من بعدهم كبشار بن برد وأبي نواس كذا عد ابن رشيق في طبقات الشعراء أربعاً والطبعة الرابعة جعلوها طبقات وأطنبوا فيها الكلام.

فالطبقتان الأوليان يستشهد بشعرهم إجماعاً وأما الثالثة فالصحيح صحة الاستشهاد بكلامها وأما المحدثون فهم الذين نشأوا بعد الصدر الأول من المسلمين وخالطوا الملوك وسافروا معهم ومدحوهم وجالسوا الحضر والأعاجم واقتبسوا من كلامهم وهجروا أساليب العربية وتغيرت ملكتهم فلا يستشهد بكلامهم لنبو كلامهم عن أساليب العرب وأذواقها ولوقوع الغلط منهم بسبب الاختلاط وإهمال القواعد لكنهم مع ذلك مشهورون بفخامة المعاني ومتنة الألفاظ.

قال السيوطي في كتاب الاقتراح: أجمعوا على أنه لا يحتج بكلام المولدين والمحدثين في اللغة والعربية.

وهم كأبي تمام والبحتري والمتنبي وفضل الثعالبي المتنبي علي البحتري وأبي تمام ومنهم من يفضلهما عليه والمتنبي يعاب عليه شعره لازدحام المعاني في بيت واحد، وأما ابن الرومي فشعره متين بليغ وهو مشهور بفخامة الألفاظ ولم يدع باباً من أبواب الشعر إلا طرقه وأجاد فيه ولاسيما الحكم والحماسة والمديح، والفخر والعتاب وحوى شعره الحكمة وجرى على ألسنة الناس قديماً مجرى الأمثال كشعر أبي تمام فإنه أكثر المولدين اختراعاً وتوليداً وتشبيهاً فيما يقول الحذاق ونقله ابن رشيق في العمدة وقال أما ابن الرومي فأولى باسم شاعر لكثرة اختراعه وحسن افتتانه.

وأبو تمام أكثر الناس تشبيهاً وعمر بن أبي ربيعة اشتهر في الآفاق لحسن افتنانه وليس شعر أحد من هؤلاء يعدل شعر مجنون بني عامر في اللوعة وليس فيه من صنعة.

قال البغدادي وأما من عد الفرزدق وذا الرمة والكميت وأضرابهم من المولدين فقال لا يستشهد بكلامهم وشعرهم فهو محمول على المعاصرة لأن قائل ذلك القول هو إما أبو عمرو بن العلاء وإما الحسن

البصري وعبدالله بن شبرمة وعبدالله بن أبي إسحاق فكانوا يحلونهم لأنهم كانوا في عصرهم.

وقال ابن رشيق في العمدة: كل قديم من الشعراء محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله. وكان أبو عمرو يقول: لقد أحسن هذا المولد حتى لقد هممت أن آمر صبياناً بروايه شعره يعني بذلك شعر جرير والفرزدق فجعله مولداً بالإضافة إلى شعراء الجاهلية والمخضرمين.

هذا وقد استشهد بعضهم بكلام الطبقة الرابعة من الشعراء وقيل يستشهد بكلام من يوثق بعربيته منهم واختار هذا المذهب الإمام الزمخشري وقد استشهد في تفسير أوائل البقرة من الكشاف بمن لا يستشهدون بشعر أمثاله.

أما الكلام على من زهد في رواية الشعر وحفظه وذم الاشتغال بعمله وتتبعه فقد أغنانا عبدالقاهر بكلامه في دلائل الإعجاز عن الرد عليه إذ قال إن هذا الرأي لا يخلو من أمور أحدها أن يكون رفضه له وذمه إياه من أجل ما يجده فيه من هزل أو سخف، وهجاء وكذب وباطل على الجملة. والثاني أن يذمه لأنه موزون مقفى ويرى هذا بمجرده عيباً يقتضي الزهد فيه والتنزه عنه. والثالث أن يتعلق بأحوال الشعراء وأنها غير جميلة في الأكثر ويقول قد ذموا في التنزيل. وأي كان من هذه رأياً له فهو ذلك خطأ ظاهر وغلط فاحش وعلى خلاف ما يوجبه القياس والنظر وبالضد مما جاء به الأثر وصح به الخبر.

أما من زعم أن ذمه له من أجل ما يجد فيه من هزل وسخف وكذب وباطل فينبغي أن يذم الكلام كله وأن يفضل الخرس على النطق والعي على البيان .. فمنثور كلام الناس على كل حال أكثر من منظومه . والذي زعم أنه ذم الشعر بسببه وعاداه بنسبته إليه أكثر لأن الشعراء في كل عصر وزمان معدودون والعامة ومن لا يقول الشعر من الخاصة عديد الرمل.

ونحن نعلم أن لو كان منثور الكلام يجمع كما يجمع المنظوم ثم عمد عامد فجمع ما قيل من جنس الهزل والسخف نثراً في عصر واحد لأربى على جميع ما قاله الشعراء نظماً في الأزمان الكثيرة ولغمرة حتى لا يظهر فيه.

ثم إنك لو لم ترو من هذا الضرب شيئاً وإلا ما معاب عليك في روايته وفي المحاضرة به وفي نسخه وتدوينه لكان في ذلك غنى ومندوحة ولوجدت طلبتك ونلت مرادك وحصل لك ما نحن ندعوك إليه من علم الفصاحة فاختر لنفسك ودع ما تكره إلى ما تحب.

هذا وراوي الشعر حاك وليس على الحاكي عيب ولا عليه تبعة إذا هو لم يقصد بحكايته أن ينصر باطلاً أو يسوء مسلماً وقد حكى الله تعالى كلام الكفار فانظر إلى الغرض الذي له روى الشعر ومن أجله أريد وله دون تعلم أنك قد زغت عن المنهج وأنك مسيء في هذه العداوة وهي العصبية منك على الشعر وقد استشهد العلماء على غريب القرآن وإعرابه بأبيات فيها الفحش وفيها ذكر الفعل القبيح ثم لم يعبهم ذلك إن كانوا لم يقصدوا إلى ذلك الفحش ولم يريدوه ولم يرووا الشعر من أجله.

وكان الحسن البصر يتمثل في مواعظه بالأبيات من الشعر وكان من واجعها عنده:

اليوم عندك لديها وحديثها   وغدا لغيرك كفها والمعصم

وفي الحديث عن عمر بن الخطاب: أنه أتى عمر حلل من اليمن فأتاه محمد بن جعفر بن أبي طالب ومحمد بن أبي بكر الصديق ومحمد بن طلحة بن عبيدالله ومحمد بن حاطب فدخل على عمر بن زيد بن ثابت فقال له يا أمير المؤمنين هؤلاء المحمدون بالباب يطلبون الكسوة فقال ائذن لهم فدعا بحلل فأخذ زيد أجودها وقال هذه لمحمد بن حاطب

وكانت أمه عنده فقال عمر: أيهات أيهات وتمثل بشعر عمارة بن الوليد:

أسرك لما صرع القوم نشوة ... خروجي منها سالماً غير غارم
بريئاً كأني قبل لم أك منهم ... وليس الخداع مرتضى في التنادم

ثم قال ردها وائتني بثوب فألقه على هذه الحلل ثم أدخل يدك فخذ حلة وأنت لا تراها فأعطهم فلم تكن قسمة أعدل منها وقبل البيتين:

ولسنا بشراب أم عمرو إذا انتشوا ... ثياب الندامى عندهم كالغنائم
ولكننا يا أم عمرو نديمنا ... بمنزلة الريان ليس بعائم

فأذن رب هزل صار أداة في جد وكلام جرى في باطل ثم استعين به على حق كما أنه رب شيء خسيس توصل به إلى شريف بأن ضرب مثلاً فيه وجعل مثالاً له كما قال أبو تمام:

والله قد ضرب الأقل لنوره ... مثلاً من المشكاة والنبراس

وعلى العكس فرب كلمة حق أريد بها باطل فاستحق عليها الذم كما عرفت من خبر الخارجي مع علي رضي الله عنه ورب قول حسن لم يحسن من قائله حين تسبب به إلى قبيح كالذي حكى الجاحظ قال: رجع طاؤوس يوماً عن محلس محمد بن يوسف وهو يومئذ والي اليمن فقال: ما ظننت أن القول «سبحان الله» يكون معصية لله حتى كان اليوم سمعت رجلاً أبلغ ابن يوسف عن رجل كلاماً فقال رجل من أهل المجلس سبحان الله كالمستعظم لذلك الكلام ليغضب ابن يوسف فبهذا ونحوه فاعتبروا جعله حكماً بينك وبين الشعر.

وقال الجرجاني: وبعد فكيف وضع من الشعر عندك وكسبه المقت

منك أنك وجدت فيه الباطل والكذب وبعض ما لا يحسن ولم يرفعه في نفسك ولم يوجب له المحبة من قلبك إن كان فيه الحق والصدق والحكمة وفصل الخطاب وإن كان مجني ثمر العقول والألباب ومجتمع فرق الآداب والذي قيد على الناس المعاني الشريفة وأفادهم الفوائد الجلية وترسل بين الماضي والغابر بنقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد ويؤدي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد حتى ترى به آثار الماضين مخلدة في الباقين وعقول الأولين مردودة في الآخرين وترى لكل من رام الأدب وابتغى الشرف وطلب محسن القول والفعل مناراً مرفوعاً وعلماً منصوباً وهادياً مرشداً ومعلماً مسدداً وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر والزاهد في اكتساب المحامد داعياً ومحرضاً ومحضضاً ومذكراً ومعرفاً وواعظاً ومثقفاً فلو كنت ممن ينصف كان في بعض ذلك ما يغير هذا الرأي منك وما يحدوك على رواية الشعر وطلبه ويمنعك أن تعيبه أو تعيب به ولكنك أبيت إلا ظناً سبق إليك وإلا بادي رأي عن لك فأقفلت عليه قلبك وسددت عما سواه سمعك فعي الناصح بك وعسر على الصديق الخليط تنبيهك نعم وكيف رويت لأن يمتلىء جوف أحدكم قيحاً فيريه خير له من أن يمتلئ شعراً ولهجت به وتركت قوله صلى الله عليه وسلم إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحراً وكيف نسيت أمره صلى الله عليه وسلم بقول الشعر ووعده عليه الجنة وقوله لحسان قل وروح القدس معك وسماعه له واستنشاده إياه وعلمه صلى الله عليه وسلم واستحسانه له وارتياحه عند سماعه .

قلت:

روى ابن مندة وابن عساكر عن ابن جابر أنه صلى الله عليه وسلم قال لكعب ما نسى ربك وما كان ربك نسياً شعراً قلته قال وما هو يا رسول الله قال أنشده يا أبا بكر فأنشد أبو بكر:

زعمت سخينة أن ستغلب ربها   وليغلبن مغالب الغلاب

والسخينة طعام من دقيق الشعير واللحم وذلك لأنها كانت تأكله.

لذلك قال أما أمره فمن المعلوم ضرورة وكذلك سماعه إياه فقد كان حسان وعبدالله بن رواحة وكعب بن زهير يمدحونه ويسمع منهم ويصغي إليهم ويأمرهم بالرد على المشركين فيقولون في ذلك ويعرضون عليه وكان عليه السلام يذكر لهم بعض ذلك.

وأما استنشاده إياه فكثير من ذلك الخبر المعروف في استنشاده حين استسقى فسقى قول أبي طالب:

وأبيض يستسقي الغمام بوجهه ثمال اليتامى عصمة للأرامل

بطيف به الهلاك من آل هاشم فهم عنده في نعمة وفواضل

وعن الشعبي عن مسروق عن عبدالله قال لما نظر رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى القتلى يوم بدر مصرعين فقال صلى الله عليه وسلم لأبي بكر رضي الله عنه لو أن أبا طالب أخذت بالأنامل يشير إلى قوله:

كذبتم وبيت الله إن جد ما أرى لتلبسن أسيافنا بالأنامل

وينهض قوم في الدروع إليهمو نهوض الروايا في طريق حلاحل

من المحفوظ في ذلك حديث محمد بن مسلمة الأنصاري جمعه وابن أبي حيرد الأسلمي قال فتذكرنا الشكر والمعروف قال فقال محمد كنا يوماً عند النبي صلى الله عليه وسلم فقال لحسان بن ثابت أنشدني قصيدة من شعر الجاهلية فإن الله قد وضع عند آثامها في شعرها وروايتها فأنشده قصيدة الأعشى هجا بها علقمة بن علاثة:

علقم ما أنت إلى عامر الناقض الأوتار والواتر

فقال صلى الله عليه وسلم يا حسان لا تعد تنشدني هذه القصيدة بعد مجلسك هذا فقال يا رسول الله تنهاني عن رجل مقيم عند قيصر فقال النبي صلى الله عليه وسلم يا حسان أشكر الناس للناس أشكرهم لله تعالى وإن قيصر سأل أبا سفيان بن حرب عني فتناول مني وفي خبر آخر فشبث مني وأنه سأل هذا عني فأحسن القول فشكره رسول الله على ذلك.

والحديث رواه ابن أبي الدنيا في قضاء الحوائج وابن عساكر بلفظ آخر.

وروى عن وجه أن حسان قال يا رسول الله من نالتك يده وجب علينا شكره ومن المعروف في ذلك خبر عائشة أنها قالت كان رسول الله كثيراً ما يقول أبياتك فأقول:

ارفع ضعيفك لا يحربك ضعفه ... يوماً فتدركه العواقب قد نما

يجزيك أو يثني عليك وإن من ... أثنى عليك بما فعلت فقد جزى

قالت فيقول عليه السلام يقول الله تبارك وتعالى لعبد من عبيده صنع إليك عبدي معروفاً فهل شكرته عليه فيقول يارب علمت أنه منك فشكرتك عليه قال فيقول الله عز وجل لم تشكرني إذ لم تشكر من أجريته على يده.

وأما عمله صلى الله عليه وسلم بالشعر فكما روى أن سودة أنشدت :

(عدي وتيم تبتغي من تحالف)

فظنت عائشة وحفصة رضي الله عنهما أنهما عرضت بهما وجرى بينهن كلام في هذا المعنى فأخبر النبي صلى الله عليه وسلم فدخل عليهن وقال ياويلكن ليس في عديكن ولا تيمكن قيل هذا وإنما في عدي تميم وتيم تميم وتمام هذا الشعر:

فحالف ولا والله تهبط تعلة　　　من الأرض إلا أنت للذل عارف

ألا من رأى العبدين أو ذكرا له　　　عدي وتيم تبتغي من تحالف

قلت القلعة تطلق على ما علا وعلى ما سفل من الأرض وقيل هي ما اتسع من فوهة الوادي.

وروى زبير بن بكار قال مر رسول الله صلى الله عليه وسلم ومعه أبو بكر رضي الله عنه برجل يقول في بعض أزقة مكة:

يا أيها الرجل المحول رحله　　　هلا نزلت بآل عبد الدار

فقال النبي صلى الله عليه وسلم يا أبا بكر هكذا قال الشاعر قال لا يا رسول الله ولكنه قال:

يا أيها الرجل المحول رحله　　　هلا سألت عن آل عبد مناف

فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم هكذا كنا نسمعها.

وأما ارتياحه صلى الله عليه وسلم للشعر واستحسانه له فقد جاء فيه الخبر من وجوه من ذلك حديث النابغة الجعدي قال أنشدت رسول الله صلى الله عليه وسلم قولي:

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا　　　وإنا لنرجو فوق ذلك مظهرا

فقال النبي صلى الله عليه وسلم أين المظهر يا أبا ليلى فقلت الجنة يا رسول الله فقال أجل إن شاء الله ثم قال أنشدني فأنشدته من قولي:

ولا خير في حلم إذا لم تكن له　　　بوادر تحمي صفوه أن يكدرا

ولا خير في جهل إذا لم يكن له　　　حليم إذا ما أورد الأمر أصدرا

فقال صلى الله عليه وسلم أجدت لا يفضفض الله فاك.

قلت وروى ابن عساكر عن راوي الخبر وهو يعلي بن الأشدق فنظرت إليه بعد عشرين سنة فكأن فاه البرد المنهل ما سقطت له سن ولا انقلت طرف غروبه والرواية مختلفة الألفاظ.

ومن ذلك أيضاً حديث كعب بن زهير روى أن كعباً وأخاه بجيرا خرجا إلى رسول الله حتى بلغا أبرق العزاف فقال كعب لبجير ألق هذا الرجل وأنا مقيم ها هنا فانظر ما يقول وقدم بجير على رسول الله فعرض عليه الإسلام فأسلم وبلغ ذلك كعباً فقال في ذلك شعراً فأهدر النبي صلى الله عليه وسلم دمه فكتب إليه بجير يأمره أن يسلم ويقبل إلى النبي صلى الله عليه وسلم فإن من شهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله قبل منه وأسقط ما كان قبل ذلك فقدم كعب وأنشد النبي صلى الله عليه وسلم قصيدته المعروفة:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول ... متيم أثرها لم يفد مكبول

حتى أتى على آخرها فلما بلغ مديح الرسول:

إن الرسول لنور يستضاء به ... مهند من سيوف الله مسلول

أشار رسول الله إلى الحِلَق أن سمعوا وكان رسول الله يكون من أصحابه مكان المائدة من القوم يتحلقون حلقة دون حلقة فيلتفت إلى هؤلاء وإلى هؤلاء.

والأخبار فيما يشبه هذا كثيرة والأثر به مستفيض.

وقال الجرجاني وإن زعم أنه ذم الشعر من حيث هو موزون مقفى حتى كان الوزن عيباً وحتى كان الكلام إذا نظم نظم الشعر اتضح في نفسه وتغيرت حاله فقد أبعد وقال قولاً لا يعرف له معنى وخالف العلماء في قولهم: إنما الشعر كلام فحسنه حسن وقبيحه قبيح وقد يروى ذلك مرفوعاً إلى النبي صلى الله عليه وسلم.

وقلت رواه الدارقطني في الإفراد عن عائشة والبخاري في الأدب المفرد والطبراني في الأوسط وابن الجوزي في الواهيات عن عبدالله بن عمر الشافعي عن عروة مرسلاً ولفظه (الشعر كلامه بمنزلة الكلام فحسنه حسن الكلام وقبيحه قبيح الكلام) .

ثم قال الجرجاني: فإن زعم أنه إنما كره الوزن لأنه سبب لأن يغني في الشعر ويلتهي به فإنا إذا كنا لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك وإنما دعوناه إلى اللفظ الجزل والقول الفصل والمنطق الحسن والكلام البين وإلى حسن التمثيل والاستعارة وإلى التلويح والإشارة وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه وإلى الضئيل فتفخمه فلا متعلق له علينا بما ذكره ولا ضرر علينا فيما أنكر فليقل في الوزن ما شاء وليضعه حيث أراد فليس يعنينا أمره ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه.

وهذا هو الجواب المتعلق إن تعلق بقوله تعالى: ﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له**﴾ وأراد أن يجعله حجة في المنع من الشعر ومن ثَم فهو صلى الله عليه ووسلم لم يمنع الشعر من أجل أن كان قولاً فصلاً وكلاماً جزلاً ومنطقاً حسناً وبيناً كيف وذلك يقتضي أن يكون الله تعالى قد منعه البيان والبلاغة وحماه الفصاحة والبراعة وجعله لا يبلغ مبلغ الشعراء في حسن العبارة وشرف اللفظ وهذا جهل عظيم وخلاف لما عرفه العلماء وأجمعوا عليه أنه صلى الله عليه وسلم كان أفصح العرب وإذا بطل أن يكون المنع من أجل هذه المعاني وكنا قد أعلمنا أنا ندعو إلى الشعر من أجلها ونحدو بطلبه على طلبها كان الاعتراض بالآية محالاً والتعلق بها خطلاً من الرأي وانحلالاً.

فإن قال: إذا قال الله تعالى ﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له**﴾ فقد كره للنبي صلى الله عليه وسلم الشعر ونزهه عنه بلا شبهة وهذه الكراهية وإن كانت لا تتوجه إليه من حيث هو كلام ومن حيث أنه بليغ

بين وفصيح حسن ونحو ذلك فإنها تتوجه إلى أمر لابد له من التلبس به في طلب ما ذكرت أنه مرادك من الشعر وذاك أنه لا سبيل لك إلى أن تميز كونه كلاماً عن كونه شعراً حتى إذا رويته التبست به من حيث هو كلام ولم تلتبس وإذا كان لابد لك من ملابسة موضع الكراهه فقد لزم العيب برواية الشعر وإعمال اللسان فيه .

قيل هذا منك كلام لا يتحصل وذلك أنه لو كان الكلام إذا وزن حط ذلك من قدره وأزرى به وجلب على المفرغ له في ذلك القالب إثماً وكسبه ذماً لكان من حق العيب فيه أن يكون على واضع الشعر أو من يده لمكان الوزن خصوصاً دون من يريده لأمر خارج عنه ويطلبه لشيء سواه فأما قولك إنك لا تستطيع أن تطلب من الشعر ما لا يكره حتى تلتبس بما يكره فإني لم أقصده من أجل ذلك المكروه ولم أرده له وأردته لأعرف به مكان بلاغة وأجعله مثالاً في براعة أو أحتج به في تفسير كتاب وسنة وأنظر إلى نظمه ونظم القرآن فأرى موضع الإعجاز وأقف على الحجة التي منها كان وأتبين الفصل والفرقان فحق هذا التلبس ألاَّ يعتد ذنباً وألاَّ أؤاخذ به إذ لا تكون مؤاخذة حتى يكون عمد إلى أن يواقع المكروه وقصد إليه وقد تتبع العلماء الشعوذة والسحر وعنوا بالتوقف على حيل المموهين ليعرفوا فرق ما بين المعجزة والحيلة فكان ذلك منهم من أعظم البر إذا كان الغرض كريماً والقصد شريفاً .

هذا وإذا نحن رجعنا إلى ما قدمناه من الأخبار وما صح من الآثار وجدنا الأمر على خلاف ما ظن هذا السائل وأرينا السبيل في منع النبي صلى الله عليه وسلم الوزن وأن ينطق لسانه بالكلام الموزون غير ما ذهبوا إليه وذاك أنه لو كان منع ينزه له سماع الكلام موزوناً وأن ينزه سمعه عنه كما ينزه لسانه ولكان صلى الله عليه وسلم لا يأمر به ولا يحث عليه وكان الشاعر لا يعان على وزن الكلام وصياغته شعراً ولا يؤيد فيه بروح القدس وإذا كان هذا كذلك فينبغي أن يعلم أن

ليس المنع في ذلك منع تنزيه وكراهية بل سبيل الوزن في منعه عليه السلام إياه سبيل الخط حين جعل عليه الصلاة والسلام لا يقرأ ولا يكتب في إن لم يكن المنع من أجل كراهة كانت في الخط بل لأن تكون الحجة أبهر وأقهر والدلالة أقوى وأظهر ولتكون أفحم للجاحد وأقمع للمعاند وأرد لطالب الشبهة وأمنع في ارتفاع الريبة.

وأما التعليق بأحوال الشعراء بأنهم قد ذموا في كتاب الله تعالى فما أرى عاقلاً يرضى به أن يجعله حجة في ذم الشعر وتهجينه والمنع من حفظه وروايته والعلم بما فيه من بلاغة وما يختص به من أدب وحكمة ذاك لأنه يلزم على قائل هذا القول أن يعيب العلماء في استشهادهم بشعر امرىء القيس وأشعار اهل الجاهلية في تفسير القرآن وفي غريبه وغريب الحديث وكذلك يلزمه أن يدفع سائر ما تقدم ذكره من أمر النبي صلى الله عليه وسلم بالشعر وإصغائه إليه واستحسانه له هذا ولو كان يسوغ ذم القول من أجل قائله وأن يحمل ذم الشاعر على الشعر لكان ينبغي أن يخص ولا يعم وأن يستثنى فقد قال الله عز وجل **﴿إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً﴾** ولو أن القول يجر بعضه بعضاً وأن الشيء يذكر لدخوله في القسمة لكان حق هذا ونحوه ألاَّ يتشاغل به وألاَّ يعاد ويبدأ في ذكره.

قلت قد روى الخطيب وابن عساكر عن حسان أن النبي صلى الله عليه وسلم قال له اهج المشركين وجبرئيل معك إذا حارب أصحابي بالسلاح فحارب أنت باللسان.

وفي حديث جابر عن أبي جرير أنه قال يوم الأحزاب من يحمي أعراض المؤمنين قال كعب أنا يا رسول الله فقال إنك محسن الشعر فقال حسان بن ثابت أنا يا رسول الله قال نعم اهجهم أنت فسيعينك روح القدس.

وذكر التبريزي أن اهل الأدب إنما يتباينون به في درجاتهم ويتفاخرون به في طبقاتهم لأن أشرف العلوم كلها علم الكتاب والسنة وهما قطبا كل علم وأصلا كل فهم إذ كان طريقاً إلى معرفة الخالق تعالى وشكر نعمته وسبيلاً إلى إدراك السهادة والفوز بجنته ولا يصح حقيقة معرفتهما إلا بعلم الإعراب الدال على الخطأ من الصواب وعلم اللغة الموضحة عن حقيقة العبارات المفصحة عن المجاز والاستعارات وعلم الأشعار إذ كان يستشهد بها في كتاب الله عز وجل وفي غريب أخبار رسول الله صلى الله عليه وسلم.

وقد جاء عن النبي صلى الله عليه وسلم وصحابته رحمة الله عليهم في فضل الشعر ما يرغب في روايته وحض على معرفته من ذلك ما روي عن عبدالله بن عباس أنه قال جاء أعرابي إلى النبي صلى الله عليه وسلم فتكلم بكلام بين فقال النبي صلى الله عليه وسلم إن من البيان لسحراً وإن من الشعر لحكماً وفي رواية أخرى لحكمة.

قلت قال ذلك النبي صلى الله عليه وسلم حين وفد عليه عمرو بن الأهتم والزبرقان بن بدر وقيس بن عاصم وكان الذي تكلم منهم عمرو بن الأهتم ومعنى السحر إظهار الباطل في صورة الحق والبيان اجتماع الفصاحة والبلاغة وذكاء القلب مع اللسن وتشبهه بالسحر لأنه يعمل في سامعه ويسرع إلى قلبه وهذا كلام يضرب في استحسان المنطق عند إيراد الحجة البالغة قاله ابن رشيق في العمدة والميداني في المجمع.

ثم قال وعن عبدالله عن زهير عن أبيه قال وفد العلاء بن الحضرمي على رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال له أتقرأ من القرآن شيئاً فقال نعم فقرأ عبس وتولى وزاد فيها من عنده (وهو الذي أخرج من الحبلى نسمة تسعى بين شراسيف وحشا) فصاح به النبي صلى الله عليه وسلم كف فإن السورة كافية ثم قال هل تقول من الشعر شيئاً قال نعم قال أنشدني فأنشده:

حي ذوي الأضغان تسب قلوبهم تحية ذي الحسنى فقد يرقع النعل
وإن دحسوا بالكره فاحف كريهة وإن حبسوا عنك الحديث فلا تل
فإن الذي يؤذيك منه سماعه وإن الذي قالوا وراءك لم يقل

فقال النبي صلى الله عليه وسلم إن من الشعر لحكماً وإن من البيان لسحراً.

وقال أفضل الأمم من كان به أمهر وحظه منه أوفر وهم العرب الذين جعلوه ديوانهم الذي يحفظون به المكارم والمناسب ويقيدون به الأيام والمناقب ويخلدون به معالم الشتاء ويبقون به مواسم الهجاء ويضمنونه ذكر وقائعهم في أعدائهم ويستودعونه حفظ ضائعهم إلى أوليائهم وإلى هذا المعنى أشار حبيب بن أوس بقوله:

إن القوافي والمساعي لم تزل مثل النظام إذا أصاب فريدا
هي جوهر نشر فإن ألفته بالشعر صار قلائداً وعقودا
في كل معترك وكل مقامة يأخذن منه ذمة وعهودا
فإذا القصائد لم تكن خفراءها لم ترض منها مشهداً مشهودا
من أجل هذا كانت العرب الأولى يدعون هذا سؤدداً مجدودا
وتند بينهم العلا إلا إذا جعلت لها مرر القريض قيودا

وروى الأبشيهي في المستطرف عن قرة بن خالد بن عبدالله بن يحيى قال قال عمر بن الخطاب للنابغة الجعدي أسمعني بعض ما عفا الله لك عنه من هناتك فأسمعه كلمة فقال له أوإنك لقائلها قال نعم قال طالما غنيت بها خلف جمال الخطاب.

وعن عبدالله بن عوف قال أتيت باب عمر بن الخطاب رضي الله عنه فسمعته يغني بالركابية يقول:

فكيف ثوائي بالمدينة بعدما قضى وطراً منها جميل بن معمر

وكان جميل بن معمر من أخصاء عمر قال فلما استأذنت عليه قال لي أسمعت ما قلتُ: نعم قال إنا إذا خلونا قلنا ما يقول الناس في بيوتهم .

وقد أجازوا تحسين الصوت في القراءة والأذان فإن كانت الألحان مكروهة فالقراءة والأذان أحق بالتنزيه عنها وإن كانت غير مكروهة فالشعر أحوج إليها لإقامة الوزن وما جعلت العرب الشعر موزوناً إلا لمد الصوت والدندنة ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور ولا فرق.

وقد تواترت الأخبار والنصوص وتكاثرت الأدلة والبراهين على مطارحة ومحاجة الصحابة واستنشادهم وإنشادهم ومنها هذا الخبر المتقدم عن عمر فيه أنه كان ينشد بالركيبة ولهذه الكلمة فائدة في اشتقاق ما يسمونه (الركبي) فليقيدها الشيخ الغزاوي إن شاء وسنذكر ذلك بالتفصيل عند كلامنا في الغناء.

ويروى أن ابن المبارك سمع ثملاً يغني بهذا البيت:

أذلني الهوى فأنا الذليل وليس إلى الذي أهوى سبيل

فأخرج دواة وقرطاساً وكتب البيت فقيل له أتكتب بيت شعر سمعته من رجل سكران فقال أما سمعتم المثل رب جوهرة في مزبلة:

وقال العاملي في الكشكول: لما أتى بلال من الحبشة إلى النبي صلى الله عليه وسلم أنشد بلسان الحبشة:

أره بره كنكره كرى كرا مندر

فقال عليه الصلاة والسلام لحسان اجعل معناه عربياً فقال حسان رضي الله عنه:

إذا المكارم في آفاقنا ذكرت فإنما بك فينا يضرب المثل

وقال ابن خلدون في صناعة الشعر وعمله وما يجب على من أراده أن أهل الشعر مقصورون على معانيه فليس يكفي في الشعر مجرد العلم حتى ينضاف إلى طبع ثاقب الفهم فلذلك توعر سهله وقَلَّ أهله حتى قال الأصمعي فرسان اهل العلم بالشعر أقل من فرسان الحرب.

وقال أبو عمرو بن العلاء: العلماء بالشعر أقل من الكبريت الأحمر.

وليس للشعراء المحدثين من الألفاظ المرتفعة والمعاني المستغلقة ما للشعراء الجاهليين في أشعارهم وإنما ذلك لعدم القائم بها من العلماء لاسيما في عصرنا هذا.

وقد ذكرنا أن الجاحظ قال الزمان زمان طلبت العلم علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف إلا غريبه فسألت الأخفش فلم يعرف إلا عرابه فسألت أبا عبيدة فرأيته لا ينفذ غلا فيما اتصل بالأخبار ولم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب وغيره.

وأعلم أن ملكة الشعر ليست صناعة العربية بل هي غيرها في التعليم ومستغنية عنها بالحقيقة وذلك لأن صناعة العربية هي معرفة قوانين هذه المملكة وضوابطها وليست بنفس الملكة (ولا نقول هي وحي كما يقول دواب الشعر) كمن يعرف صنعة من الصنائع علماً ولا يحمها عملاً فهي تدلنا إليه بطريق كسبه وعمله وليس هو نفسها.

مثال ذلك أنك لو سألت نجاراً عن تفصيل الخشبة بأن يعلمك إياه فيقول لك هو أن تضع المنشار على رأس الخشبة وتقبض أحد طرفه أنت ورجل آخر قدامك يمسك بطرفه الآخر فتجريانه بينكما ذهاباً وإياباً فأسنانه المحددة تقطع ما مرت عليه ذاهبة وجائية إلى أن تنتهيا إلى

آخر الخشبة فهذا هو تفصيلها وهذا إعلام النجار إياه لك ثم أنت إن علمته وجربت كنت ماهراً في الصنعة وإلا كنت عالماً بها غير ممارس ولا ذا ملكة عملية وكذلك الفرق بين الملكة ومعرفة أصولها وصنعة أحكامها.

وقال ابن خلدون: لذلك نجد كثيراً من جهابذة النحاة والمهرة في صناعة العربية المحيطين علماً بتلك القوانين إذا سئل في كتابه سطرين إلى أخيه أو ذي مودته أو شكوى ظلامته أو قصد من قصوده أخطأ فيها عن الصواب وأكثر من اللحن ولم يجد تأليف الكلام لذلك والعبارة عن المقصود على أساليب اللسان العربي ولذا نجد كثيراً ممن يحسن هذه الملكة ويجيد في الفنين من المنظوم والمنثور وهو لا يحسن إعراب الفاعل من المفعول ولا المرفوع من المجرور ولا شيئاً من قوانين العربية.

فإذا عرفت هذا فاعلم أن حصول تلك الملكة إنما هو بكثرة المحفوظ قدر من كلام العرب والامتلاء والتضلع منه نظماً ونثرا ، وجودة ذلك تفضي إلى جودة ما تقول لأنه بزيادة المحفوظ وجودة ذلك يرتسم في خيالك المنوال الذي نسجت عليه العرب تراكيبها فتنسج بمثل ذلك الجيد على المنوال المرتسم في ذهنك وتنزل منزلة من نشأ معهم وخالطهم ومارس كلامهم حتى حصلت له الملكة المستقرة في العبارة عن المقاصد على نحو كلامهم دونما تقليد لغيرهم من الأمم وأنك إذا حفظت من مناحي الكلام جيدها ورديئها ونازلها وعاليها تنبت في ذهنك مادة من بزره في تحيد عن محاورتهم.

وإذا قيدنا في ذلك حفظ الرديء والجيد لما روينا عن ابن الراوية أن كان يعرف الشعر القديم من الحديث فسئل عن ذلك فقال عرفت شعر القدماء فأعرف منه شعر الخلفاء.

وقيل للخليل رحمه الله: لم لا تقول الشعر. فقال يأباني جيده وآبي رديئه. وقيل للمفضل بن سلمة لم لا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به فقال علمي به يمنعني منه.

وقيل لابن المقفع مثل ذلك، فقال ما أريده لا يجيئني وما يجيئني لا أريده وأنشد للمفضل الضبي:

أبى الشعر إلا أن يفي برديئه   علي ويأبى منه ما كان محكما
فياليتني إذ لم أجد حوك وشيه   ولم أك من فرسانه كنت مفحما

وقال: وقد يستسهله جاهل لا يعلمه مغتر بمطاوعة طبعه في نظمه معتقد إن كل نظم شعر وكل ناظم شاعر ولا يعلم أن الشعر ما دخل الأذن بغير إذن.

فإذا عرفت ذلك فاعلم أن معرفة العالي والجيد والنازل والساقط تحتاج إلى سلامة الطبع والفهم والخوض في معانيه ومراده والتجويد له وطرح كل معارض لذوقه مناف لفنه فإذا تمكن منك ذلك وذقت شربته وعسيلته سبقك إلى استيصال كل أثر رديء مازج الطبع أو خالط الذوق.

وصنعة الشعر شيء عجيب لها أغراض وأحكام لا تتصل إلا بها وشروط لطيفة لا تحسن إلا إذا كنت مستعداً على عملها.

فأول ما يلزم صاحبه حفظ كلام العرب كما قلنا حتى تنشأ في نفسه ملكة تعطي الرونق والحلاوة.

والملكة هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها من كل تراكيب من الشعر.

أما ترى إلى الصبي يسمع المقالات ولايزال متفكراً فيها لكونه

كل يوم وليلة في هذا الشأن إلى أن يكبر فيقدر على ذلك التركيب المرتسم في مخيلته .

ويكفي في الحفظ مختار شعر الشعراء الإسلاميين مثل كثير وذي الرمة وجرير وحبيب والبحتري وأبي فرس وعليك في ذلك كله بكتاب الأغاني لأبي الفرج ولازمه إذ كان جامع شتات المحاسن كلها. ومن كان خالياً عن هذا المحفوظ ومثله فلا يعتد إلى هذا القعر ولو فعل كان نظمه فاسداً نازلاً مخالفاً لنهج العرب.

وقال ابن خلدون: وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة إذ هي صادة عن استعمالها بعينها فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها أتقن النسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة.

ثم لابد للشاعر من الخلوة واستجادة المكان المنظور فيه من المياه والأزهار وكذا المسموع لاستنارة القريحة باستجماعها وتنشيطها بملاذ السرور ثم مع هذا كله فشرطه أن يكون على جمام ونشاط فذلك أجمع له وأنشط للقريحة أن تأتي بمثل ذلك المنوال الذي في حفظه.

قالوا وخير الأوقات لذلك أوقات البكر عند الهبوب من النوم وفراغ المعدة ونشاط الفكر وفي هؤلاء الجمام.

وقال ابن رشيق في العمدة وهو كتاب مفرد في هذه الصناعة أعطاها المؤلف حقها ولم يكتب أحد مثله: قالوا ومن بواعثه العاطفة.

وقال بعض العلماء: أوصاني بعض أساتذتي بدء أحري في الشعر أنك إذا استيقظت من المنام فانظم أبياتاً لا تقل عن أربعين على قافية واحدة وروى واحد سواء كانت فصيحة أم غيرها فإذا فرغت من عملها فأضعها بالإحراق في النار أو تمزيق القرطاس المكتوب عليه الأبيات فإن عملت هذا أربعين يوماً صرت واحداً من الشعراء.

وقالوا: إن استصعب عليك بعد هذا كله فاتركه إلى وقت آخر ولا تكره نفسك عليه وليكن بناء البيت على القافية من أول صوغه ونسجه ويبنى الكلام عليها إلى آخر لأنه إن أغفل عن بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها في محلها فربما تجيء نافرة قلقة وإذا سمح الخاطر بالبيت ولم يناسب الذي عنده فليتركه إلى موضعه الأليق به فإن كل بيت مستقل بنفسه ولم تبق إلا المناسبة فليتخير فيها كما يشاء وليراجع شعره بعد الخلاص منه بالتنقيح والنقد ولا يضن به على الترك إذا لم يبلغ الإجادة فإن الإنسان مفتون بشعره إذ هو نبات فكره واختراع قريحته ولا يستعمل فيه من الكلام إلا الأفصح من التركيب والخالص من الضرورات اللسانية فليهجرها لأنها تنزل بالكلام عن طبقة البلاغة.

وقد حظر أئمة الكلام واللسان عن المولد ارتكاب الضرورة إنما هو في سعة منها بالعدول عنها إلى الطريقة المثلى من الملكة ويجتنب أيضاً المعقد من التراكيب جهده وإنما بقصد منها ما كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الفهم وكذلك كثرة المعاني في البيت الواحد فإن فيه نوع تعقيد على الفهم وإنما المختار منه ما كانت ألفاظه طبقاً على معانيه أو أوفى فإن كانت المعاني كثيرة كان حشواً واستعمل الذهن بالغوص عليها فمنع الذوق عن استيفاء مدركه من البلاغة ولا يكون الشعر سهلاً إلا إذا كانت معانيه تسابق الألفاظ إلى الذهن.

قال ابن خلدون لهذا كان شيوخنا رحمهم الله يعيبون شعر أبي بكر بن خفاجة شاعر شرق الأندلس لكثرة معانيه وازدحامها في البيت الواحد كما كانوا يعيبون شعر المتنبي والمعري بعدم الانسجام على الأساليب العربية كما مر فكان شعرهما كلاماً منظوماً نازلاً عن طبقة الشعر والحاكم بذلك هو الذوق.

وليتجنب الشاعر أيضاً الحوشي من الألفاظ والمقصر وكذلك

السوقي المبتذل بالتداول بالاستعمال فإنه ينزل بالكلام عن طبقة البلاغة أيضاً فيصير مبتذلاً ويقرب من عدم الإفادة كقولهم: (النار حارة والسماء فوقنا) وبمقدار ما يقرب من طبقة عدم الإفادة يبعد عن رتبة البلاغة إذ هما طرفان.

ولهذا كان الشعر في الربانيات والنبويات قليل الإجادة في الغالب ولا يحذق فيه إلا الفحول وفي القليل على الشعر لأن معانيها متداولة بين الجمهور فتصير مبتذلة لذلك.

وإذا تعذر الشعر بعد هذا كله فليراوده ويعاوده في القريحة فإن القريحة مثل الضرع يدر بالإمتراء ويجف بالترك والإهمال ولابن رشيق في الصناعة.

لعن الله صنعة الشعر ماذا	من صنوف الجهال منه لقينا
يؤثرون الغريب منه على ما	كان سهلاً للسامعين مبينا
ويرون المحال معنى صحيحاً	وخسيس الكلام شيئاً ثمينا
يجهلون الصواب منه ولا يد	رون للجهل أنهم يجهلونا
فهم عند من سوانا يلامو	ن وفي الحق عندنا يعذرونا
إنما الشعر ما يناسب في النظـ	ـم وإن كان في الصفات فنونا
فأتى بعضه يشاكل بعضاً	وأقامت له الصدور المتونا
كل معنى أتاك منه على ما	تتمنى ولم يكن أو يكونا
فتناهى من البيان إلى أن	كاد حسناً يبين للناظرينا
فكأن الألفاظ منه وجوه	والمعاني ركبن فيها عيونا
إن في المرام حسب الأماني	يتحلى بحسنه المنشدونا
فإذا ما مدحت بالشعر حراً	رمت فيه مذاهب المشتهينا

فجعلت النسيب سهلاً قريباً   وجعلت المديح صدقاً مبينا
وتعليت ما يهجن في السمـ   ـع وإن كان لفظه موزونا
وإذا ما عرضته بهجاء   عبت فيه مذاهب المرقبينا
فجعلت التصريح منه دواء   وجعلت التعريض داء دفينا
وإذا ما بكيت فيه على الغا   دين يوماً للبين والظاعنينا
حلت دون الاسى وذلك ما كا   ن من الدمع في العيون مصونا
ثم إن كنت عاتباً جئت بالسؤ   د وعيداً وبالصعولة لينا
فتركت الذي عتبت عليه   حذراً آمناً عزيزاً مهينا
وأصح القريض ما قارب النظم   وإن كان واضحاً مستبينا
فإذا قيل أطمع الناس طراً   وإذا ريم أعجز المعجزينا

ومن ذلك قول بعضهم:

الشعر ما قومت ربع صدوره   وشددت بالتهذيب أس متونه
ورأبت بالإطناب شعب صدوعه   وفتحت بالإيجاز عور عيونه
وجمعت بين قريبه وبعيده   وجمعت بين محمه ومعينه
وإذا مدحت به جواداً ماجداً   وقضيته بالشكر حق ديونه
أصفيته بنفيسةٍ ورضيته   وخصصته بخطيرةوثمينه
فيكون جزلاً في مساق صنوفه   ويكون سهلاً في اتفاق فنونه
وإذا بكيت به الديار وأهلها   اجريت للمحزون ماء شؤونه
وإذا أردت كناية عن ريبة   باينت بين ظهوره وبطونه
فجعلت سامعه يشوب شكوكه   بثبوته وظنونه بيقينه

ودخلت المنظوم من كلام العرب فنون كثيرة في العصور الإسلامية لابد من الإلماع بها في معرض كلامنا عن الأدب العربي وفنونه ومن تلك الفنون التشطير والتربيع والتخميس والتشجير والإلغاز والتفويف غير أن الأحاجي والأوابد فن قديم جاهلي طور العصريون بابه حتى أمسى إلى ما نراه فيه اليوم ويذكر الناس ما جرى بين عبيد ابن الأبرص وامرئ القيس في ذلك من المحاورة وشواهدها كثيرة حتى أن النبي صلى الله عليه وسلم طارح الصحابة بلغز ذات مرة وهو وارد في صحيح البخاري ولقد ذكر العلماء أن ما كان منه بقصد تشحيذ الذهن وتنشيطه وإيقاظ الهمم دون التعامي والإعجاز والإحراج وبلاء الكبير ليفتضح فذلك جائز وقد أشرنا إلى ذلك فيما سبق من الكلام وإننا لموردون في هذه المقالة فنوناً سبعة يتردد على ألسنة الناس ذكرها وقل من يعرف وجوهها.

ولقد سبق أن أوجزت فيها القول في مجلة قافلة الزيت في أحد أعدادها وسقت هناك أبحرها وأرجعتها إلى أصولها وقلت إن فيها بعض تجديد في الأوزان سبق للأوائل أن وضعوه وها أنا ذا أتكلم في هذه الفنون بموجب المقام لأن كتب العروض والقوافي خالية عن ذكر هذه البتة .ولقد عثرت بعد البحث على خلاصة الأثر للمجي وكتاب الأشبيهي وديوان الحلي فهؤلاء هم الذين تكلموا في هذه الفنون وهي غريبة حقاً ودخيلة في الأدب العربي الإسلامي حتى إن ابن خلدون المؤرخ الشهير لم يعرف مخرج بعضها وعز عليه مطلبها فلابد من الكلام عليها بما يوجب المقام والله المستعان.

وأول هذه الفنون الشعر القريض وثانيها الموشح وثالثها الدوبيت ورابعها الزجل وخامسها المواليا وسادسها الكان كان وسابعها القوما.

فأما المواليا فله وزن واحد وأربع قواف وأما الكان فله وزن واحد وقافية واحدة ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الثاني.

وأما القوما فهو الذي قيل فيه إن أول من اخترعه ابن نقطة برسم الخليفة الناصر والصحيح أنه مخترع من قبله وكان الناصر يطرب له وكان لابن نقطة ولد صغير ماهر في نظم القوما فلما مات أبوه أراد أن يعرف الخليفة بموت أبيه ليجزيه على مفروضه فتعذر عليه ذلك فصبر إلى دخول شهر رمضان ثم أخذ أتباع والده من المسحرين فوقف أول ليلة من الشهر تحت الطيارة وغنى القوما بصوت رقيق فأصغى الخليفة إليه وطرب له فكان أول ما قاله:

يا سيد السادات لك بالكرم عادات
أنا ابن أبي نقطة تعيش أبويا مات

فأعجب الخليفة من هذا الاختصار فاستحضره وخلع عليه وفرض له ضعفي ما كان لأبيه كذا ذكره المحيي والأشبيهي ونقله عنهما غير واحد من المؤرخين.

ومن العلماء من جعل فن (الحماق) من هذه الفنون السبعة وفي ذلك خلاف مشهور وهذه الفنون كلها منها ثلاثة معربة أبداً لا يغتفر اللحن فيها أبداً عند جميع المحققين وهي الشعر القريض والموشح والدوبيت ومنها ثلاثة ملحونة أبداً وهي الزجل والكان كان والقوما ومنها واحد هو البرزخ بينهما يحتمل الإعراب واللحن وهو المواليا.

ولا تنس هنا أن العلماء ذكروا أن البيت لا تكون بعض ألفاظه معربة وبعضها ملحونة إنه من أقبح العيوب التي لا تسوغ وإنما يكون المعرب منه نوعاً بمفرده ويكون الملحون ملحوناً أبداً لا يدخله الإعراب.

كما أننا حققنا أن الفن (الحماق) داخل في أحد هذه الفنون وهو فرع ليس أصلاً.

وقاعدة هذه الفنون موضحة مع الأمثلة في العاطل الحالي والمرخص الغالي لصفي الدين الحلي أبي المحاسن.

وأما الغزل فقال ابن سيده هو اللهو كالمغزل كما قد أنشد:

تقول لي العبرى المصاب حليلها أيا مالك هل في الظعائن مغزل

وفي تاج العروس للزبيدي قال شيخنا ظاهره أن الغزل هو محادثة النساء ولعله من معانيه والمعروف عند أئمة الأدب وأهل اللسان أن الغزل والنسيب هو مدح الأعضاء الظاهرة من أحد أو ذكر أيام الوصل والهجر أو نحو ذلك كما في عمدة ابن رشيق وبسطه بعض البسط ابن هشام في أوائل شرح الكعبية.

ونص ابن رشيق في العمدة أن النسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد وقال عبداللطيف البغدادي في شرح نقد الشعر لقدامة يقال فلان يشبب أي ينسب وللتشابه لا يفرق اللغويون بين اللفظين.

وقال عبدالقادر بن عمر البغدادي في حاشيته على شرح ابن هشام علي الكعبية إن التشبيب إنما هو ذكر صفات المرأة وهو القسم الأول من النسيب فلا يطلق التشبيب على ذكر صفات الناسب ولا على غيره من القسمين الباقيين.

والتغزل بمعنى النسيب في الأقسام الأربعة فيقال لكل منها تغزل كما يقال له نسيب والتغزل ذكر الغزل فالغزل غير التغزل والنسيب.

قال المجد والتغزل التكلف له قال البغدادي في حاشية نقد الشعر لقدامة إن النسيب والتشبيب والغزل ثلاثتهما متقاربة ولهذا يعسر الفرق بينها حتى يظن بها انها واحد ونحن نوضح لك الأفعال والأحوال والاقوال الجارية بين الاثنين والتشبيب هو الإشادة بذكر الممدوحة وصفاتها وإشهار ذلك والتصريح به والنسيب هو ذكر الثلاثة أعني حال الناسب والمنسوب به وكذلك الأمور الجارية بينهما فالتشبيب داخل في النسيب والنسيب ذكر الغزل.

قال قدامة والغزل إنما هو التصابي والاستهتار بمودات ويقال في الأنساب إنه غزل إذا كان متشكلاً بالصبوة التي تليق بالنسوة وتجانس موافقاتهن وبالوجد الذي يجده بهن. وما يجلب ذلك إلا الميل والهوى والشمائل الحلوة والمعاطف الظريفة والحركات اللطيفة في الشعر والكلام المستعذب والمزاج المستغرب.

قال الشارح ينبغي أن يفهم ان الغزل يطلق تارة على الاستعداد بنحو هذه الحال والتخلق بها خليقة ويطلق تارة أخرى على الانفعال بهذه الحال كما يقال الغضبان على المستعد للغضب السريع الانفعال به وعلى من انفعل له وخرج به إلى الفعل فقوله الغزل إنما هو التصابي يريد به التخلق والانفعال وقوله إذا كان متشكلاً بالصبوة يريد به الاستعداد.

والتشبيب هو في الأصل ذكر أيام الشباب واللهو والغزل كما قال الزبيدي ويكون في ابتداء القصائد سمي به ابتداؤها مطلقاً وإن لم يكن فيه ذكر الشباب وفي لسان العرب تشبيب الشعر ترقيق أوله بذكر النسوة وهو من تشبيب النار وتأريثها وشبب بها أي قال فيها الغزل والنسيب ويتشبب بها أي ينسب بها.

وفي حديث عبدالعزيز بن أبي بكر أنه كان يشبب بليلى بنت الجودي في شعره.

وفي أساس البلاغة للزمخشري في باب المجاز قصيدة حسنة الشباب أي التشبيب وكان جرير أرق الناس شباباً قال الأخفش الشباب قطيعة لجرير دون الشعراء وشبب قصيدته بفلانة.

وفي حديث أم معبد لما سمع حسان شعراً لهاتف شبب يجاوبه أي ابتدأ في جوابه من تشبيب الكتب وهو الابتداء بها والأخذ بها وليس من تشبيب النساء في الشعر كذا في تاج العروس والنهاية لابن الأثير

في غريب الحديث والأساس وغيرها من الأصول اللغوية وبه يقول ابن خلويه.

والنسيب يقال نسب بالمرأة نسباً محركة ومنسبة بفتح الميم وكسر السين أي شبب بها في الشعر وتغزل وذلك مثل الأول يكون أول القصيد ثم يخرج إلى المديح.

قال الفهري في شرح الفصيح نسب بها إذا ذكرها في شعره ووصفها بالجمال والصبا وغير ذلك.

وقال الزمخشري إذا وصف محاسنها حقاً كان أم باطلاً.

وقال صاحب الواعي النسيب والنسب محركة هو الغزل في الشعر قال والنسيب في الشعر هو التشبيب فيه وهي المناسيب الواحد منسوب.

قلت ولم يفرق بينهما للغلبة ولا تضاد فيه والنسيب قد يطلب على مرابع الأحباب ومنازلهم واشتياق المحب إلى لقائهم ووصالهم وشعر منسوب فيه تغزل وجمع النسيب كما عرفت مناسيب قال الشاعر:

هل في التعلل من أسماء من حوب　　　أم في السلام وإهداء المناسيب

وهو على غير قياس.

فأما الموشح فمعناه المحلى والمرصع. قال الزبيدي في تاج العروس قال شيخنا : التوشيح اسم لنوع من الشعر استحدثه الأندلسيون وهو فن عجيب له سماط وأغصان وأعاريض مختلفة وأكثر ما ينتهي عندهم إلى سبعة أبيات.

قلت هكذا ذكره ابن خلدون أيضاً في المقدمة وقال: أما أهل الأندلس فلما كسر الشعر في قطرهم وتهذيب مناحيه وفنونه وبلغ

التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فناً منه سموه بالموشح ينظمونه أسماطاً وأغصاناً يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة وأكثر ما ينتهي كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد وتجاروا في ذلك إلى الغاية واستظرافه الناس جملة الخاصة والكافة لسهولة تناوله وقرب طريقه وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافر الفربري (هكذا في المقدمة وفي هذه النسبة تصحيف حققناه في كلمنا المنشور حول هذا الموضوع في مجلة قافلة الزيت فليراجع) من شعراء الأمير عبدالله بن محمد المرواني واخذ ذلك عنه أبو عبدالله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد ولم يظهر لهما من المتاخرين ذكر وكسدت موشحاتهما فكان أول من برع في هذا الشأن عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية وقد ذكر الأعلم البطليوسي أنه سمع أبا بكر بن زهير يقول كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز فيما اتفق له من قوله:

بدرتم شمس ضحى — غصن نقا سبك شم
ما أتم ما أوضحا — ما أورقا ما أتم
لا جرم من لمحنا — قد عشقا قد حرم

وزعموا أنه لم يسبق عبادة وشاح من معاصريه الذين كانوا وشاح من معاصريه الذين كانوا في زمن الطوائف . قلت وممن أجاد فيه الطليطلي ويحيى بن بقي وأبو بكر الأبيض وابو بكر بن باجة وابن بهرودس وابن موهل وأبو إسحاق الرويني والمهر من الفرس وابن جرمون وأبو الحسن سهل بن مالك وأبو الحسن ابن الفضل وابو الحسن الزجاج وابن الصابوني وابن خلف الجزائري وابن هزر البجائي.

ومن المتاخرين ابن سهل شاعر إشبيلية وقد نسج على منواله أبو عبدالله الخطيب شاعر الأندلس والمغرب.

وأما المشارقة فالتكلف ظاهر على ما عنوه من الموشحات ومن أحسن ما وقع لهم في ذلك موشحة ابن سناء الملك التي اشتهرت شرقاً وغرباً وأولها:

يا حبيبي ارفع حجاب النور عن العذار تنظر المسك على الكافور في جلنار

كللي يا سحب تيجان الربا بالحلى واجعلي سوارها من الوشاحين

وهؤلاء كلهم من الوشاحين ذكر موشحاتهم ابن خلدون فراجع كلامه تجد نفعاً.

وأما الزجل فقال انه لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ونظموا في طريقته على لغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعراباً واستحسنوا فناً سموه بالزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد فجاؤوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة.

وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان وإن كانت قيلت قبله في الأندلس لكن لم يظهر حلاها ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه وكان لعهد الملثمين وهو أمام الزجالين على الإطلاق.

قال ابن سعيد ورأيت الجلة ببغداد مروية أكثر مما رأيتها بحواضر المغرب قال وسمعت أبا الحسن بن جحدر الإشبيلي إمام الزجالين في عصرنا يقول ما وقع لأحد من أئمة هذا الشأن مثل ما وقع لابن قزمان شيخ الصناعة وقد خرج إلى متنزه مع بعض أصحابه فجلسوا تحت

عريش وأمامهم تمثال أسد من رخام يصب الماء من فيه على صفائح من الحج مدرجة فقال:

وعريش قام على دكان بحال رواق ....
وأسد قد ابتلع ثعبان في غلظ ساق
وفتح فمو بحال إنسان فيه الفواق
وانطلق يجري على الصفاح ولقى الصباح

قلت ومن أعلام هذا الشأن الذين ذكر أزجالهم في المقدمة عيسى البليدي وأبو عمرو بن الزاهر الإشبيلي وأبو الحسن الداني المقري وأبو بكر بن مرتين وابن جحدر المذكور وإن كان ظهر بعدهم لكن له فضلاً عليهم وأبو الحسن سهل بن مالك إمام الأدب أبو عبدالله بن الخطيب إمام النظم والنثر ومحمد بن عبدالعظيم من اهل وادي أس وكان إماماً في هذه الطريقة.

قال المغربي: هذه الطريقة الزجلية لهذا العهد هي فن العامة بالأندلس من الشعر وفيها النظم حتى أنهم ينظمون بها في سائر البحور الخمسة عشر لكن بلغتهم العامية ويسمونه الشعر الزجلي مثل قول شاعرهم:

لي دهر أعشق جفونك وسنين وأنت لا شفقة ولا قلب يلين
حتى ترى قلبي من أجلك كيف رجع صنعة السكة ما بين الحدادين
الدموع ترشرش والنار تلتهب والمطارق من شمال ومن يمين
خلق الله النصارى للغزو وأنت تغزو قلوب العاشقين

وهو أيضاً رفع الصوت وللملائكة زجل بالتسبيح والتهليل أي صوت رفيع عال والزجل قد يطلق على الغناء قال الشاعر: (وهو يغنيها غناءً زاجلاً) .

وقال ابن خلدون أيضاً:

استحدث أهل الأمصار بالمغرب فناً آخر من الشعر من أعاريض مزدوجة كالموشح نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضاً وسموه عروض البلد وكان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير فنظم قطعة على طريقة الموشح ولم يخرج فيها عن مذاهب الإعراب مطلعها:

أبكاني بشاطىء النهر نوح الحمام   على البستان في الغصن قرب الصباح
وكف السحر يمحو مداد الظلام   وماء الندى يجري بثغر الأقاح
باكرت الرياض والطل فيم افتراق   سرا الجواهر في نحور الجوار
ودمع النواعر ينهرق انهراق   يحاكي ثعابين حلقت بالثمار
لووا بالغصون خلخال على كل ساق   ودار الجميع بالروض دور السوار
وأيدي الندى تخرق جيوب الكمام   ويحمل نسيم المسك عنها رياح
وعاج الضبا يصلي بمسك الغمام   وجر النسيم ذيلو عليها وفاح

قال فاستحسنه أهل فاس وولعوا به ونظموا على طريقته وتركوا الإعراب الذي ليس من شأنهم وكثر سماعه بينهم واستفحل فيه كثير منهم ونوعوه أصنافاً إلى المزدوج والكاري والملعبة والغزل واختلفت اسماؤها باختلاف ازدواجها وملاحظتهم فيها فمن المزدوج ما قاله ابن شجاع من فحولهم وهو من أهل تازا .

المال زينة الدنيا وعز النفوس   يبهي وجوهاً ليس هي باهية
فها كل من هو كثير الفلوس   ولوه الكلام والرتبة العالية
يكبر من كثر مالو ولو كان صغير   ويصغر عزيز القوم إذا يفتقر
من ذا ينطبق صدري ومن ذا يصير   يكاد ينفقع لولا الرجوع للمقدر

حتى يلتجي من هو في قوموا كبير   لمن لا أصل عندو ولا لو خطر
لذا ينبغي يحزن على ذي العكوس   ويسبغ عليه ثوب فراش صافيا
اللي صارت الأذناب أمام الرؤوس   وصار يستفيد الواد من الساقيا

وأما أهل تونس فاستحدثوا في (الملعبة) أيضاً على لغتهم الحضرية إلا أن أكثره رديء ولم يعلق بمحفوظي منه شيء لرداءته.

وكان لعامة بغداد أيضاً فن من الشعر يسمونه المواليات وتحته فنون كثيرة يسمون منها القوما وكان منه مفرد ومنه في بيتين ويسمونه بيت (هكذا في المقدمة وهو خطأ شرحناه في مقالي الموسوم بالفنون السبعة المستحدثة المنشورة في مجلة قافلة الزيت فليراجع) على الاختلافات المعتبرة عندهم في كل واحد منها وغالباً مزدوج من أربعة أغصان وتبعهم في ذلك أهل مصر والقاهرة وأتوا فيها بالغرائب وتبحروا فيها في أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضرية فجاؤوا بالعجائب.

وأما الدوابيت فهو الذي يسميه ابن خلدون (ذوبيت) وهو خطأ فالكلمة فارسية و(دو) يطلق عندهم على اثنين لأنه يتركب من بيتين واللفظ معرب وأصل هذا الفن فارسي ومن أمثاله ما صنعه شرف الدين ابن الفارض كما وقفنا عليه في ديوانه:

أهو قمراً له المعاني رق   من صبح جبينه أضاء الشرق
تدري بالله ما يقول البرق   ما بين ثناياه وبيني فرق

وأما المواليا فقد قال الزبيدي هو نوع من الشعر من بحر البسيط أول من اخترعه اهل واسط واقتطفوا من البسيط بيتين وقفوا شطر كل بيت بقافية تعمله عبيدهم المتلسمون عمارتهم والغلمان وصاروا يغنون به في رؤوس النخل وعلى سقي المياه ويقولون في آخر كل صوت

يا مواليا إشارة إلى ساداتهم فسمي بهذا الاسم ثم استعمله البغداديون فلطفوه حتى عرف بهم دون مخترعيه ثم شاع.

ونقل هذا أيضاً عبدالقادر بن عمر البغدادي في حاشية الكعبية ونقل ابن خلدون أنه فن عامة أهل بغداد كما تقدم.

قلت ومن أمثال هذا الفن:

سلل مقلتيك عمن سلالها ومرشفيك من رشف فيها سلاسلها
وعاضيك التي مدت سلاسلها كم من أسود ضواري في سلاسلها

وقال آخر في المواليا أيضاً:

قوم أسقني ما تبقى في أباريقو أما ترى الصبح قد لاحت أباريقو
مع شادن كلما دارت شقاريقو سقى المداما وإن عزت شقى ريقو

وأما الكان كان فسمي بذلك لأنهم كانوا ينظمون فيه ما كان من الحكايات ومن أمثاله في الوعظيات:

صرح بذكر المحبة ما في المعمى فائدة
وقل نعم أنا عاشق صادق بلا تمويه
ودع حديث العوازل ليس الخبر مثل النظر
أنا عاشق لحبيب كل المعاني فيه
من أين للبدر حسن يحكيه وشمس الضحى
حاشى لذاك المحيا من مشبه يحكيه
إن غبت فهو أنيسي وإن حضرت نديمي
وإن شربت مدامي فالكأس هو ساقيه
فمنه روحي وراحي إذا ثملت وراحتي

وفـيـه عـزي وذلـي   بـمـهـجـتـي أفـديـه
قـولـوا لمـن يـلـحـانـي   في الحب قصر واعتبر
هذا الذي قـد عشقته   قـد حـار وصفـي فـيـه

قال أبو تراب والشعراء يقولون ما لا يفعلون وهم بمثل هذا اللغو من الكلام مولعون وأما القوما فهو فن (المسحراتية) برع فيه ابن نقطة وسمي به لقولهم (قوماً تَسَحَّر) وأما الحماق فمنه قولهم:

أنـا مـا عـبـوري الحـمـام   لجـسـمـي لـكـي يـنـظـف
إلا لـدمـع جـاري   عـلـى المـاولا يـوقـف
وذيـك المجـاري تجـري   ودمـعـي يـسـابـقـهـا
تـقـول الأنـام فـي الحـمـام   لـه أحـبـاب فـارقـهـا

ولقد شرحنا هذه الفنون شرحاً أوفى من هذا وذكرنا أوجه تسميتها أتم من هذا وذكرنا أوجه تسميتها وأمثالها ومخترعاتها وأوزانها العروضية في غير هذا المقام فإلى ذلك نلفت الأنظار.

لم يختص الشعر بأمة دون اخرى بل لكل أمة منه ما يعبر عن شعورها وتستروح به بعيد النصب فيفيض على النفس سلواناً من متاعب الحياة.

وكادت العرب أن تكون أمة شعرية اتخذته اداة قيد لمآثرها ومفاخرها تستحث بنغماته الرواحل في البيد وأولعت به منذ البداوة وهي أمية.

وكان شعر العرب يتقيد بأوزان وقواف حصر ضروبها الخليل الفراهيدي وتناقل عنه العلماء.

وضبط الخليل بن أحمد يرجع أوزان الشعر العربي إلى خمسة

عشر أصلاً سماها البحور وخالفه في ذلك الأخفش فجعلها ستة عشر وكان بحر المتدارك هو الذي أثبته.

أما البحور التي وجد الخليل شعر العرب موزوناً بها فهي الطويل والمديد والبسيط والوافر والكامل والهزج والرجز والرمل والسريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث والمتقارب وشرحها مبسوط في كتب العروض.

ونجم في حضارة العرب شعراء كان لهم أثر بارز في تطوير الشعر وتجديد أوزانه فأحدث المولدون أوزاناً استنبطوها من عكس دوائر البحور وهي:

1 - المستطيل وهو مقلوب الطويل.

2 - الممتد وهو مقلوب المديد.

3 - الوافر وهو محرف الرمل.

4 - المتئد وهو مقلوب المجتث.

5 - المنسرد وهو مقلوب المضارع.

6 - المطرد وهو صورة أخرى من مقلوب المضارع.

ومن الأوزان التي استحدثوها ما فعله أبو العتاهية إذ نظم على أوزان لا توافق ما استنبطه الخليل فلما انتقد على هذا قال أنا أكبر من العروض.

ثم خرج الشعر عن أفقه التقليدي وتعددت مناحيه فنشأت بحور لا عهد بها للعرب الأوائل وذلك حين امتد سلطان العرب وانضوت تحت لوائه أمم وشعوب تختلف لغاتها فأفادت من اساليب تفكيرها وكثرة فنونها ولاسيما أواخر العهد العباسي وهذه الفنون هي المعروفة بالسبعة يرد ذكرها في كتب الأدب وخلا أكثرها عن شرحها وهي:

(1) السلسلة (2) والدوبيت (3) والقوما

(4) والموشح (5) والزجل (6) وكان كان (7) والمواليا

ومنهم من أضاف إلى هذه الفنون السبعة فن لزوم ما لا يلزم وفن التوشيح وفن التفويف وفن التسميط وفن الإجازة وفن التشريط وفن التخميس وفن العروض فكانت خمسة عشر فناً وقال الإبشيهي: منهم من جعل فن الحماق من السبعة. وغيره يقول هو متولد من الزجل كما سيأتي.

وعند جميع المحققين أن هذه الفنون السبعة منها ثلاثة معربة أبداً لا يغتفر اللحن فيها وهي الشعر القريض والموشح والدوبيت ومنها ثلاثة ملحونة أبداً وهي الزجل والكان كان والقوما ومنها واحد هو البرزخ بينهما يحتمل الاعراب واللحن معاً وهو المواليات.

وقيل لا يكون البيت منه بعض ألفاظه معربة وبعضها ملحونة فإن هذا من أقبح العيوب التي لا تجوز وإنما يكون المعرب منه نوعاً بمفرده ويكون الملحون فيه لا يدخله الإعراب.

وقد أوضح قاعدة الجميع وأمثلتها صفي الدين أبو المحاسن الحلي في ديوانه وسماه بـ «العاطل الحالي والمرخص الغالي» وصاحبه شاعر مجيد من شعراء العراق وله في فن الموشح مبتكرات.

فأما السلسلة فأجزاؤها عند العروضيين، (فعلاتن متفعلن فعلاتان) ومثالها قول القائل:

السحر بعينيك ما تحرك أو جال ... إلا ورماني من الغرام بأوجال

يا قامة غصن نشا بروضة إحسان ... أيان هفت نسمة الدلال به مال

وأما الموشح فيقول المؤرخ المحبي الدمشقي في كتاب خلاصة الأثر في ترجمة أبي بكر بركات حسن بن علي العمري الدمشقي:

«إن أول من نظم الموشح المغاربة مهذبه القاضي الأجل هبة الله بن سناء الملك وتداوله الناس إلى الآن، وسمي موشحاً لأن خرجاته وأغصانه كالوشاح له، وسبب تقدمه على غيره من الفنون لإعرابه كالشعر لكن يخالفه بكثرة أوزانه وتارة يوافق أوزان الشعر وتارة يخالفه».

وذكر العروضيون أن أول من نظم الموشحات من أهل الأندلس مقدم بن معافر والقريري من شعراء الأمير عبدالله بن محمد المرواني، في أواخر القرن الثالث لكن حقق الدكتور جودت الركابي في كتاب الشعر في العصر الأيوبي أن القبري الضرير أول صانع للموشحات في الأندلس وفي بعض الكتب اسمه الغبري بالغين المعجمة. وهذا خفي على الرافعي رحمه الله حتى قال إنه قال: لم نظفر بكلام عن مقدم هذا ولا تكشف لنا من تاريخه شيء وأثبت الرافعي نسبته (الفربري) وتعقبناه لأنه وهم. وقد كسدت هذه الصناعة في أول الأمر حتى نشأ عبادة القزاز المتوفي سنة 433هـ فأجاد فيها وانتقل هذا الفن إلى المشرق فنسجت المشارقة على منواله وأوزانه موشحات كثيرة منها: (مستفعلن فاعلن فعيل) مثل:

يا جبرة الأبرق اليمان　　　هل لي إلى وصلكم سبيل

ومنها (فاعلاتن فاعلن مستفعلن فاعلن) مثل موشحة ابن سناء الملك المعري المتوفي سنة 608هـ:

كللي يا سحب تيجان الربا بالحلى　　　واجعلي سوارك منعطف الجدول

يا سما فيك وفي الأرض نجوم وما　　　كلما أخفيت نجماً أظهرت أنجما

وهي ما تهطل إلا بالطلى والدما

وهذه الموشح ستة أدوار متفقة الوزن ومختلفة الروي.

وأورد الإبشيهي في المستطرف ما هو متفق الروي. ولابن سناء موشحة اشتهرت شرقاً وغرباً أولها:

يا حبيبي ارفع حجاب النور عن العذار تنظر المسك على الكافور في جلنار

وجاء في مقدمة ابن خلدون المؤرخ قال:

«وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنسيق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشح ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً يكثرون من أعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متالياً فيما بعد إلى آخر القطعة وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب.

وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد وتجاوزوا في ذلك إلى الغاية واستظرفه جملة الخاصة والكافة لسهولة تناوله وقرب طريقه.

وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافر وأخذ ذلك عند ابو عبدالله أحمد عبد ربه صاحب كتاب «العقد» ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر وكشفت موحاتهما فكان أول من برع في هذا الشأن عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية.

وذكر الأعلام البطليوسي أنه سمع أبا بكر بن زهير يقول كل الوشاحين عيال على عبادة فيما اتفق له ومن قوله :

بدرتم، شمس ضحى غصن نقا، مسك شم
ما أتم ما وأوضحا ما أورق ما أنم
لا جرم، من لمحا قد عشقا، قد حرما

وزعموا أنه لم يسبق عبادة وشاح من معاصريه الذين كانوا زمن الطوائف.

وممن أجاد في هذا الفن الطليطلي ويحيى بن بقي وأبو بكر الأبيض وأبو بكر بن باجة وابن بهرودس وابن موهل وأبو إسحاق وابن الصابوني وابن خلف الجزائري وابن جرمون وأبو الحسن سهل بن مالك وأبو الحسن بن الفضل وابن الحسن ابن الزجاج الرويني وابن هزر البجائي.

ومن محاسن الموشحات وغررها موشحة ابن سهل شاعر إشبيلية وسبتة يقول فيها:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى قلب صب حله عن مكنس

فهو في نار وخفق مثلما لعبت ريح الصبا بالقبس

وقد نسج على منواله الوزير أبو عبدالله الخطيب شاعر الأندلس والمغرب ومستهل موشحته:

جادك الغيث إذ الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلماً في الكرى أو خلسة المختلس

وأما الدوبيت فهو وزن فارسي نسج على منواله العرب و(دو) بالفارسية معناها اثنان أي أنه مركب من بيتين ويسميه الفرس الرباعي لاشتماله على أربعة أشطر.

وقد وهم المحبي إذ قال: إن أعاجم دالة تصحيف فكأنه عنده ذو بيت كما يقول ابن خدلون وهو خطأ واضح لأن الكلمة فارسية. وأصل هذا لفن فارسي كما قلنا.

وأوزن هذا البحر كثيرة أشهرها: (فعلن متفاعلن فعولن فعلن) وقد نظم على هذا الوزن ابن الفارض الصوفي فقال:

روحي لك يا زائر الليل فدى ... يا مؤنس وحدتي إذا الليل هدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا ... لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا

ويقرر العروضيون أن الدوبيت يكون متحد القوافي في جميع مصاريعه فإن اختلف الثالث عنها سمي أعرج مثل قول ابن الفارض:

أهوى رشأ لي الأسى قد بعثا ... مذ عاينه تصبري ما لبثنا
ناديت وقد فكرت في خلقته ... سبحانك ما خلقت هذا عبثا

وذكر في «الخلاصة» أن الدوبيت له ثلاثة أقسام أولها أن يكون بأربع قواف كالموالیا.

وثانيها مردوف بأربع أيضاً وكله على وزن واحد وهو معرب غير ملحون ومن أمثلته قول شرف الدين:

أهو قمر وله المعاني رق ... من صبح جبينه أضاء الشرق
تدري بالله ما يقول البرق ... ما بين ثناياه وبيني فرق

وأما الزجل فأول من اخترعه رجل يقال له راشد كما يقول بعض المؤرخين ولكنه لم يظهر فيه رشاقته ثم أبدع فيه بعده أبو بكر بن قزمان المغرساني المتوفي سنة 555هـ وهو إمام الزجالين على الإطلاق.

ويذكر بعض المؤرخين أنه هو الذي اخترع هذا الفن وقال: لقد جردته من الإعراب كما يجرد السيف من القراب.

قال أبو تراب:

التركيب والتأليف بين مواد لغتين متباينتين أو لغًى شتى في النظيم والنثير نهجه لجأ إليها كثير من المتطرفين واصل ذلك يرجع إلى الاقتناس الذي استعمله المتقدمون ثم جاء المتأخرون فلعبوا به أيما لعب، أما الحذاق فقد ضمنوا الأبيات تضميناً، ولم يبلوا عندما أُمن اللبس

باختلاف اللغى إذ كان الهدف التنصيص، وكان الصنيع جداً فلما انقلب الأمر هزلاً فسد هذا اللون من الأدب، اللهم إلا في مفاكهة الخلان.

ولا شك أن الترف الكلامي الذي بلغه المتقدمون من الأدباء لم يصل إلى معشار شأوه هؤلاء المتأدبون المتأخرون.

هلموا أضرب لكم مثلاً، هل يستطيع أحدكم أن ينثر وتأتي كلمات غير ذات نقط، إن هذا لصعب جداً في النثر فكيف إذا جاء في الشعر النظيم.

وفي كنز العمال لعلي المتقي إن علياً رضي الله عنه خطب خطبة لا إلف فيها، ورأيت تفسيرين للقرآن أحدهما حلبي المؤلف، والآخر هندي المؤلف، ولغتهما عربية ولا نقط لكلماتها، وكلاهما مهملان.

والحريري عرج على مسائل كهذه في المقامات تبعاً للبديع الهمزاني، وعلماء البديع عنوا بها أيما عناية.

وللسيوطي رسالة عندي نقرأ أوائل سطورها إلى آخرها في فن، وأوسطها إلى آخرها في آخر، وكذلك الأواخر، وهي في طردها فن مفرد، وسماها «التحفة المسكينة» وكذلك فعل صاحب كتاب «عنوان الشرق» إلا أن كتابه كبير، يكاد يبلغ حد الإعجاز.

ومن العلماء من عنى بمسطرفات بديعية غير هذه. وأنا أذكر مثالاً لخالي النقط في قصيدة أي أن كلماتها مهملة كلها:

الحمد لله الصمد … الله مولاك الأحد
الله لا إله إلا ..... … حال السرور والكمد
أول كل أول .... … أصل الأصول والعمد
الواسع الآلاء .... … والآراء حلماً والمسد
الحول والطول له … لا درع إلا ما سرد
كل سواه هالك … لا عدد ولا عدد

ومثال المطرد، والمنعكس أي أنه يقرأ طرداً وعكساً على نسق واحد من الأول إلى الآخر، فأقلبه إذا شئت وجرب تر الغمت:

فمر يفرط عمداً مشرق   رش ماء دمع طرف يرمق
قد حل كاذب وعد تابع   لعباً توعد بذاك الحدق
قبس يدعو سناه إن جفا   فخباه أنس وعد يسبق
قرن في ألف نداها قلبنه   بلقاها دنف لا يفرق

ومن غرائب هذه الفنون أن يكون البيت إذا قرئ طرداً كان مدحاً وإذا قلب فقرىء كان ذماً، فلأضرب لك مثالاً لذلك المدح طرداً والذم عكساً للطود:

باهى المراحم لابس ....   كرماً قدير مسند
باب لكل مؤمل   غنم لعمرك مرفد

وعكسة:

دنس مريد قامر   كسب المحارم لا يهاب
دفر مكر معلم   نغل مؤمل كل باب

وكل ذلك موزون سلس كأنه لا تكلف فيه بإذن الله إن شاء الله والكلام على الصناعات طويل الذيل لا تفي به هذه الكلمة العاجلة وأشبه شيء بها من القديم الدالية للأصمعي لم أرها مطبوعة يحفظها الأفارقة ومطلعها:

رحلت العيس في البيدا   أقول الشعر في العظلم
وتحتي جسرة أدما   من المهوية الخطم

وفيها يقول:

رأينا جوفها الأشبال   والدلدل والشيهم
بها الطحلان والغطلان   والضبعان والغيلم
بها الدغماء والخلجاء   واليـنوب والعجوم

إلى أن يقول:

وهذا كله جزنا   إلى هند وما تعلم
سقاك الله يا هندا   غيوث الدوم السحم

وفيها يطارح قائلاً:

وأخبرني عن القرصوم   والرقاد والشدقم
وأخبرني عن الزيزاء   والسنوات والكهكم

قال أبو تراب: ولا أعرف للدلدلية رواية، وكأنها حيكت للتعليم والأساتذة يحكون لها قصة والله أعلم بصحتها ولولا الإطالة وتحسب السأم لسقناها بحذافيرها.

أبو علي القالي في أماليه يرحل بك في بحر هادىء في زورق يبحر بك في آماد اللغة وأسرارها ومترادفاتها كما يتحدث عن الفن والنكتة والرسم والشعر والفكاهة والتاريخ.

السؤال الذي يطرح نفسه ما هي الإمكانيات الفنية المتاحة لمؤلف وباحث في القرن الرابع أو الخامس أو السابع أو الثامن كالمنيري مثلاً أو كالقالي حتى ينيروا المكتبة الإسلامية بكل هذا العطاء.

الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني: الكتاب الذي قيل عنه مكتبة

في كتاب، وقصة الصاحب بن عباد الذي يصحب كتبه معه أينما سار حتى ظهر كتاب الأغاني فأغناه عن الكتب.

هذا الشعر الجليل يشكل سجلاً متجدداً عن عمق الحضارة الثقافية وما يمكن أن يقال عن خزانة واحدة من خزائن التراث والفكر العربي يمكن أن يقال عن «صبح الأعشى» مثلاً والشيخ أبو العباس أحمد القلقشندي صاحب «الصبح» هذا.. يصفه السخاوي في الضوء اللامع في أعيان القرن التاسع فيقول «كان إماماً فاضلاً برع في الفقه والأدب واهتم بفنون الإنشاء». وقال عنه صاحب (شذرات الذهب في أخبار من ذهب) كان عالي الهمة كتب في الإنشاء وألف في فنونه».

وعندما تتأمل أسلوب المؤلف تشعر بالحضور الذهني واتساع الثقافة.. وهو يشير في مقدمته إلى أن الكتابة فن من أرفع الفنون فيقول «ولما كانت الكتابة من أشرف الصنائع وأرفعها لاسيما كتابه «الإنشاء».. يعود المؤلف فيلتفت التفاتة هامة إلى أن صناعة الإنشاء قضية سياسية عندما يقول: «لا يتلتف الملوك إلا إليها ولا يعولون في المهمات إلا عليها.. ومن ثم فهم يعظمون أصحابها ويقربون كتابها».

الإنشاء في رأي القلقشندي هو المنظر الإعلامي لحركة الدولة وهو شأن عرفته الحضارة العربية منذ بداية العهد العباسي.

أعترف للقارئ الكريم أن الحديث عن التراث من خلال تجسيد سريع لمجموعة من الخزائن والأسماء والأعلام للتراث لا يفي بالغرض كما أعترف أن عجالة كهذه إنما تشكل إشارة عابرة نستذكر فيها هذا الإنجاز الرائع لعهود الإضاءة العربية الباقية.

أتمنى أن يتاملها جيل الأمة العربية ليرى صورة ماضية العريق في كل ملامح هذا التراث الباقي.

قال أبو تراب هذا هو العنوان المقترح على من «المنهل» الأغر

وصاحبها العزيز الأثير المفضال الأستاذ نبيه الأنصاري الذي رغب لحسن ثقته بي في أن أكتب تحته في إصداره الفني الجديد.

والحق: أن التراث على تنوع مناحيه وعدم اختصاص أمة به دون أخرى قد أثر في الفكر تأثيراً بالغاً عبر القرون ومن ثم نشأت صور عديدة في الأخيلة وأهداف سامرت الخواطر وغايات لم يزل المفنون يتغيونها مخاطر عديدة أحدثت في حامليه انقسامات وأوجدت صفوفاً متناقضة في مختلف الاعتناقات والتصورات. ومن الصعب أن نجمل كل ذلك في مقالة واحدة مهما طال ذيلها إلا أن نأخذ من التراث جانب الفن ثم نلم من هذا الجانب بطرف الصناعة وما استحدثته فنقول: «نظم أبو العلاء المعري المتوفي 449هـ. على نوع الالتزام ديوانه المشهور باللزوميات وقال في مقدمته» وجمعت ذلك كله في كتاب لقبته «لزوم ما لا يلزم ومعنى هذا اللقب أن القافية تلتزم لها لوازم لا يفتقر إليها حشو البيت ولها أسماء تعرف وسأذكر منها شيئاً مخافة أن يقع هذا الكتاب إلى قليل المعرفة بتلك الأسماء».

قال أبو تراب: ولعله أول من نبه على هذه الصناعة وهو لم يدعها لنفسه لأنه نهج مطروق وقد تكلف في تأليفه ثلاث كلف كما قال، الأولى أن ينتظم حروف المعجم عن آخرها والثانية أن يجيىء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك ، والثالثة أنه لزم مع كل روي فيه شيء لا يلزم من باء أو تاء أو غير ذلك من الحروف.

قال أبو تراب: قال صلاح الصفدي في ترجمة عبدالعزيز بن قاضي حماة من فوات الوفيات وقد توفي سنة 662 ما نصه:

«لا أعرف في شعراء الشام بعد الخمسمائة من نظم أحسن منه ولا أجزل ولا أفصح ولا أصنع ولا أكثر فإنه في لزوم ما لا يلزم أبدع مجلداً كبيراً».

قال أبو تراب: وتكلف الوزير جمال الدين أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي السرقسطي المعروف بابن الاشتركواني المتوفي 538هـ في مقامته التي عارض بها الحريري أن يلتزم في نظمها ونثرها هذا النوع ولذلك تعرف بالمقامات اللزومية وقد اشتهر بأسلوبه هذا في الأندلس حتى احتذاه من مشاهيرهم عبدالرحمن بن محمد المعروف بالمكناسي المتوفي سنة 591هـ فقد كان رأساً في الكتابة وكان ينشئ الرسائل اللزومية وبلغ في اللزوم مبلغاً أعجز فيه غيره (انظر بغية الوعاة ص 203).

قال أبو تراب: والتزم ابن الرومي في كثير من قصائده ما لا يلزم وقد التزم حركة الفتح ما قبل الروي في قصيدة على امتداد النفس فيها التي يقول فيها:

لما تؤذن الدنيا به من صروفها ... يكون بكاء الطفل ساعة يولد

قال أبو تراب: وذكر أن العجاج أشعر أهل الرجز والقصيد بأنه صنع أرجوزته:

قد جبر الدين الآله فجبر

فيها نحو مئتي بيت وهي موقوفة مقيدة ولو أطلقت قوافيها وساعد فيها الوزن لكانت منصوبة كلها (العمدة ص 6 ج 1).

ولم ينبه على الالتزام لا قدامة ولا العسكري ولا ابن المعتز.

قال أبو تراب: وكان الحلي أنبغ المتاخرين بعد الحريري.

قال أبو تراب: وكان انتشار الصناعات من ابتداء القرن السادس وبدؤه من القرن الرابع إلى أواخر القرن التاسع ثم امتد إلى القرن الثالث عشر فضعف.

قال أبو تراب: وأول ما جاء من الجناس للخليل ثلاثة أبيات هي:

يا ويح قلبي من دواعي الهوى إن رحل الجيران عند الغروب
أتبعتهم طرفي وقد أزمعوا ودمع عيني كفيض الغروب
بانوا وفيهم طفلة حرة تفترض عن مثل أقاحي الغروب

الأول بمعنى غروب الشمس والثاني جمع غرب وهو الدلو والثالث جمع غرب وهو الوهاد.

قال أبو تراب: والألفاظ التي تشترك في معان هي الخال والعين والغرب والهلال والعجوز.

قال أبو تراب: ونظم الحريري في إحدى مقاماته خمسة أبيات أولها:

سل الزمان على عضبه ليروعني وأحد غربه

قال أبو تراب: واشتهر النظم على هذا النوع في القرن الحادي عشر.

قال أبو تراب: قال الزبيدي في تاج العروس وقد أورد أبيات الخليل: ثم وجدت في شرح البديعية لبديع زمانه علي بن تاج الدين القلعي المكي ما نصه في ساحات دمى القصر للعلامة درويش افندي الطالوي رحمه الله كتب إلى الأخ الفاضل داود بن عبيد خليفته نزيل دمشق عن بعض المدارسة في لفظ مشترك الغرب طالباً مني أن أنسج على منوالها وأحذو على مثالها أربعة أبيات قال: فكتبت إليه هذه الأبيات التي هي لا شرقية ولا غربية ونقل الزبيدي 27 بيتاً أولها:

أمن راسم دار كاد يشجيك غربه نزحت بكى الدمع إذ فاض غربه

ولكن الشهاب الخفاجي أورد هذه القصيدة في آخر ريحانته وهي هناك: 29 بيتاً وقال هناك أن الطالمي عارض بها أبيات الحريري.

قال أبو تراب: وألف الحريري رسالتين له تعرفان بالشينية كتب الأولى منهما إلى الشيخ الإمام شمس الشعراء طلحة بن أحمد بن طلحة النعماني والثانية وهي السينية على لسان الأمير أمين الملك أبي الحسن بن فطير المرادي وكان يتولى ديوان الاستيفاء بالبصرة إلى الأمير الأجل الحسام وكان قد دعاه الاستفهسالار الأجل النفيس سيد الرؤساء سيف السلاطين وذلك في دار بالبصرة في المحلة المعروفة ببني حرام وهي محلة الشيخ الحريري وكان أمين الملك جاره وصديق الاستفهسالار النفيس فلم يدعه فكتبها إليه يداعبه على لسانه.

والاسفهسالار لفظ فارسي معناه رئيس الجيش والنفيش اسمه وقد التزم الحريري أن لا يخلي كلمة من الشين في الأولى ومن السين في الثانية.

وأشار صاحب المثل السائر إلى هاتين الرسالتين في باب المعاضلة من كتابه ووصفهما قائلاً: فجاءتا رقى العقارب.

قال أبو تراب: ونقل الزبيدي في شرح مادة عن شيخه أن الأدباء أكثروا في جمع معاني العجوز في قصائد كثيرة لم يحضره منها وقت تقييد كلماته إلا قصيدة واحدة للشيخ يوسف بن عمران الحلبي وساقها هناك ومطلعها:

لحاظ دونها غول العجوز وشكت ضعف أضعاف العجوز

الأولى «المنية» والثانية «الإبرة» وهي ستون بيتاً والشيخ يوسف هذا من المترجم عنهم في الريحانة ولكن الشهاب لم يشر في ترجمته لهذه القصيدة.

وقال الزبيدي: بعد أن نقل القصيدة قال شيخنا وكنت رأيت أولاً قصيدة أخرى كهذه للعلامة جمال الدين بن عيسى بن أصبغ الأزدي

اللغوي وهي طويلة وأعظم انسجاماً واكثر فوائد من هذه.. وهناك قصائد أخرى غيرها لم تبلغ مبلغها.

قال أبو تراب: وشغف أبو الفتح البستي بالتجنيس فكانوا كما يقولون إنها الطريقة الأنيقة والتجنيس الأنيس وكانوا يستظرفونها ولا ينكرون عليه.

قال أبو تراب: وذكر ابن الطقطقي في كتاب الغزى ص 15 أن عز الدين بن عبدالعزيز بن جعفر النيسابوري لمجالسته أهل الفضل ولكثرة معاشرتهم له صار يتنبه على معان حسنة ويحل الألغاز المشكلة أسرع منهم ولم يكن له حظ من العلم.

وقال في بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل إنه لمثل ذلك كان يستنبط المعاني الحسنة ويتنبه على النكت اللطيفة مع أنه كان أمياً لا يكتب ولا يقرأ.

قال أبو تراب: وكان صفي الدين الحلي لما دخل إلى مصر في سنة 726هـ أنشده الصاحب شمس الدين بن السندي أبيات سليم الهوى المصغرة ألفاظها التي أولها:

بريق بالأبيرق في الفجير

وذكر أن ناظمها لصاحب الديوان علاء الدين الجوشني ولم يمكنه نظم بيت واحد مديحاً إذ شأن المديح التعظيم فنظم الصفي قصيدته التي أولها:

نقيط من مسيك في وريد   خويلك أو وسيم في خديد

واحتال للمديح احتيالا لطيفاً فلم يذكر صفات الممدوح ولكنه ذكر عطفه عليه وصغر نفسه ووصف حساده وصغرهم فكان هذا التصغير مضمناً معنى التعظيم وخلص بذلك إلى ما أراد.

قال أبو تراب: وقد تابع الشعراء الحلي على القصيدة ونظموا قصائد وسموها بالمصغرة منها قصيدة ابن حجة ذكرها في الخزانة ص 197.

قال أبو تراب: وكان علاء الدين بن شمس الدين الفقازي من علماء الروم المتوفي سنة 903هـ يقرئ تلامذته شرح المطول في علوم البلاغة فلما انتهوا إلى فن البديع صار يورد كل صنعة عدة أبيات من الفارسية قالوا وكانوا يقرؤون كل يوم من الضحوة إلى العصر سطراً وسطرين فلما طال عليهم ذلك قال لهم هذه قراءة الكتاب فاقرؤوا الفن وصار يقرئهم كل يوم ورقتين.

وقال الشهاب الخفاجي في ترجمة السيد عبدالله الوقائي المصري وقصيدته التي التزم فيها تجنيس قوافي الخال مشهورة وأولها:

يا سلسلة الصدغ من   لواك على الخال (كذا)

ولم يذكر منها غير هذا الشطر فلعله أول من نظم في الخاليات.

قال أبو تراب: ونظم نفر من أدباء القرن الثالث عشر في العينيات والهلاليات وتابعوا من قبلهم في الخاليات والغربيات وأهملوا العجوزيات.

قال أبو تراب: ونجم في حضارة العرب شعراء كان لهم أثر بارز في تطوير الشعر وتجديد أوزانه فأحدث المولدون أوزاناً استنبطوها من عكس دوائر البحور. ومن ذلك ما فعله أبو العتاهية أيضاً فلما امتد سلطان العرب والفنون وانضوى تحت لوائه شعوب كثيرة تختلف ميولها ولغتها فأفادت من أساليب تفكيرها فنوناً شعرية أخرى وهذا ما سنتكلم عنه في مقال إن سنحت فرصة وفي العمر فسحة.

عرف البلاغيون من العلماء علم البديع بأنه يعرف به وجوه

تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة. ففي متن الجوهر المكنون:

علم به وجوه تحسين الكلام يعرف بعد رعي سابق المرام ثم وجوه حسنه ضربان بحسب الألفاظ والمعاني وقال العلامة التفتازاني في المطول في شرح «رعاية المطابقة ووضوح الدلالة»: إنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال وخلوه من التعقيد اللغوي للتنبيه على أن هذه الوجوه إنما تعد محسنة للكلام بعد رعاية الأمرين.

ولابن المعتز في هذا الفن كتاب يسمى «البديع» قال فيه : ما جمع قبلي فنون البديع أحد ولا سبقني إلى تأليفه مؤلف ، وألفته في سنة 274 فمن أحب أن يقتدي بي ويقتصر على هذه فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها إلى البديع ورأي غير رأينا فله اختياره. وكان جملة ما جمع منها سبعة عشر نوعاً.

وهو أمير المؤمنين عبدالله بن المعتز بن المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد العباسي الهاشمي الحاتمي المتوفي سنة 296هـ وترجمته في الأغاني ج 9 ص 140 وابن خلكان ج 1 ص 323 والفوات لابن شاكر ج 1ص 241 والأنباري ص 299 وغيرها من الكتب.

وقد أخذ الأدب عن المبرد وثعلب وغيرهما كان أديباً بليغاً شاعراً مطبوعاً جيد القريحة حسن الإبداع مخلطاً للعلماء والأدباء معدوداً في جملتهم وله من التصانيف غير ديوانه المطبوع كتاب الزهر والرياض وهذا الكتاب الذي نتحدث عنه وكاتبة الاخوان بالشعر وأشعار الملوك وطبقات الشعراء وغيرها.

وقد عاصره قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي المتوفي 337 على قول ابن الجوزي وترجمته في شرح المطرزي للمقامات ومعجم الأدباء لياقوت ج 6 ص 203 وفهرست ابن النديم ص 120 وكان أحد البلغاء

والفصحاء متقدماً في صناعة الكتابة وقد سأل ثعلباً عن أشياء وحضر مناظرة السيرافي ومتى المنطقي ومن مؤلفاته كتاب الخراج ونقد الشعر وجواهر الألفاظ.

وقد جمع من فنون البديع عشرين نوعاً ثم توارد مع ابن المعتز على سبعة منها وسلم له ثلاثة عشر فتكامل بها ثلاثون نوعاً.

ذكر منها الإمام السكاكي في مفتاح العلوم تسعة وعشرين فقط وقال : لك أن تستخرج ما شئت وهو أبو يعقوب يوسف الخوارزمي المتوفي سنة 626هـ وترجمته في بغية الوعاة للسيوطي ص 425 والفوائد البهية ص 231 ومفتاح السعادة ج 1 ص 163 وابن قطلوبغا ص 60 وروضات الجنات ج 4 ص 238.

وكان من جملة علماء دولة السلطان محمد خوارزم شاه والمعاصرين للمحقق الطوسي وقصة نبوغه في محبرة صنعها وجعل لها قفلاً عجيباً وأهداها إلى ملك زمانه فلم يزد الحاضرون على الترحيب به ودخل رجل من العلماء فبالغ الملك والحاضرون في الترحيب به وقاموا من أجله فلما رأى ذلك السكاكي تفكر أنه لو كان من العلماء لكان خيراً له فخرج من ساعته إلى طلب العلم وله ثلاثون سنة وكتابه الذي ذكرناه من أشهر الكتب التي اعتنى به العلماء.

واقتدى بقدامة بن جعفر المذكور كثير فجمعوا في علم البديع فنوناً فكان غاية ما جمع أبو هلال العسكري سبعة وثلاثين نوعاً وهو الحسن بن عبدالله اللغوي المتوفي بعد سنة 395وكان موصوفاً بالعلم والفقه والغالب عليه الأدب والشعر وترجمته في خزانة الأدب للبغدادي ج 1 ص 112 ومعجم الأدباء لياقوت ج 3 ص 135 ودمية القصر للباخرزي ومن كتبه التفضيل في بلاغة العرب العجم وجمهورة الأمثال وكتاب الصناعتين والكرماء ومعجم بقايا الأشياء وكتاب الفروق في اللغة وغيرها.

وجمع بعده في فنون البديع ابن رشيق القيرواني المتوفي سنة 463هـ وهو الحسن بن علي بكتاب العمدة وله كتاب قراضة الذهب في النقد وهو مطبوع بمصر عندي منه نسخة خطية جيدة وترجمة من نتكلم عنه في معجم ياقوت ج 3 ص 70 وابن خلكان ج 1 ص 165 وبغية السيوطي ص 220 وغيرها.

وجاء بعده التيفاشي القيسي أبو العباس القفصي المتوفي 651 فبلغ في هذه الفنون إلى السبعين غصناً ثم تصدى لها الشيخ زكي الدين ابن أبي الأصبغ فأوصلها إلى التسعين وأضاف إليها من مستخرجاته ثلاثين سلم له منها عشرون وأما الباقي فكان مسبوقاً إليه أو متداخلاً عليه.

وبقيت البدائع هكذا... حتى جاء صفي الدين الحلي وعبدالعزيز بن سرابايا الطائي المتوفي 750هـ وترجمته في الفوات ج 1 ص 279 والدرر الكامنة لابن حجر وروضات الجنات ج 4 ص 4.

وكان بليغ القدرة على النظم وشاعراً مجيداً في عصره على الإطلاق وله من الشعر ما أزرى بالزهر وأخجل النجوم في السماء في أطراب الألفاظ المصقولة والمعاني المعسولة.

وقد اجتمع بأبي حيان وابن سيد الناس فاعترفا بفضله ومن كتبه غير الديوان العاطل الحالي والمرخص الغالي ودرر النحور وقد عارض المتنبي في بائيته:

يأبى الشموس الجناحات غواربا   اللابسات من الحرير جلاببا

فقال:

أسبلن من فوق النهود ذوائباً   فتركن حبات القلوب ذوائبا

ولم يأت شاعر زاد على ما جاء من بحر البسيط من شعره على

قافية الميم من القصيدة «الكافية البديعية» جمع فيها مئة وواحداً وخمسين نوعاً من البديع إلا النزر.

وإن عدت أصناف التجنيس نوعاً واحداً بلغ ذلك مئة وأربعين نوعاً وقد جعل كل بيت منها مثالاً شاهداً لذلك النوع وذكر اسم النوع البديعي إلى جانب البيت.

وقد زاد بعده معارضاً النابلسي ولم يزد على بضعة أبيات تشتمل أربعة أنواع من البديع زادها وهذا آخر من علمنا ممن زاد فكانت مئة وخمسة وخمسين نوعاً.

أما المعارضون قبله فالشيخ الموصلي عز الدين وابن حجة الحموي القادري المتوفي سنة 837هـ وقد ترجم عنه ابن العماد في شذرات الذهب في وفيات سنة 837هـ وحسن المحاضرة ج 1ص 274 وبديعيته مطبوعة أولها:

لي في ابتدا مدحكم يا عرب ذي سلم براعة تستهل الدمع في العلم

ومن كتبه تأهيل الغريب وثمرات الأوراق وخزانة الأدب وكشف اللثام عن التورية.

وكذلك عائشة الباعونية الدمشقية الصالحة المتوفية 922هـ وترجمتها في الدر المنثور للتيمورية ص 293 ومطلع بديعيتها:

في حسن مطلع أقمار بذي سلم أصبحت في زمرة العشاق كالعلم

ومن مؤلفاتها الفتح المبين وهو شرح لهذه البديعية.

وأما بديعية النابلسي عبدالغني صاحب «بسمات الأزهار» وهذا اسمها فمطلعها:

يا منزل الركب بين البان فالعلم من سفح كاظمة حييت بالديم

قال أبو تراب: وقد رأيت من تصدى لاستخراج ذلك من الكتاب الحكيم وعندي مصنفان في ذلك.

وقال الصفي إنه ألزم نفسه عدم التكلف وترك التعسف فانظر أيها الناقد إلى غزارة الجمع ضمن الرياقة في السمع فإنها نتيجة سبعين كتاباً:

ودع كل صوت غير صوتي فإنني أنا الطائر المحكي والآخر الصدى

وقال في براعة المطلع وهو عبارة عن سهولة اللفظ وعذوبته وصحة سبكه ووضوح المعنى وعدم الحشو وأن لا يكون متعلقاً بما بعده.

إن جئت سلعاً فسل عن جيرة العلم واقر السلام على عرب بذي سلم

وفي التلفيق قال:

فقد ضمنت وجود الدمع من عدم لهم ولم أستطع من ذاك منع دمي

وفي المذيل واللاحق:

أبيت والدمع هام هامل سرب والجسم في أضم لحم على وضم

وفي التام والمطرف:

من شأنه حمل أعباء الهوى كمداً إذا همى شأنه بالدمع لم يلم

وفي المصحف والمحرف:

من لي بكل غرير من ظبائهمو غرير حسن يداوي الكلم بالكلم

وفي اللفظي والمقلوب:

بكل قد نظير لا نظير له ما ينقضي أملي منه ولا أملي..

وقال في المعنوي:

وكل لحظ أتى في اسم ابن ذي يزن　　في فتكه بالمعنى أو أبي هرم

وفي الطباق:

قد طال ليلي وأجفاني به قصرت　　عن الرفاد فلم أصبح ولم أنم

ومن فنونه الاستطراد وهو أن يكون المتكلم في غرض من أغراض الشعر كالغزل والوصف أو غير ذلك يوهم أنه مستسمر فيه ثم يخرج منه إلى غيره لمناسبة بينهما ثم يرجع إلى الأول ويقطع الكلام وبهذا يعرف.

والتوشيح أن يكون معنى أول الكلام دالاً على لفظه في آخره بحيث لو فهم أوله علمت منه القانون في القافية إن كان نثراً أو نظماً. وسمي بذلك لأنه يتنزل المعنى فيه بحكم الوشاح وينزل أول الكلام بمنزلة العاتق والكشح الذي يحول عليه الوشاح فقال في ذلك:

هم أرضعوني شدى الوصل حافلة　　فكيف يحسن منها حال منفطم

والمقابلة أن يأتي المتكلم بأشياء في صدر كلامه ثم يقابل بكل شيء منها على ضده أو نقيضه في العجز على الترتيب وفي ذلك قال:

كان الرضاء بدوني من خواطرهم　　فصار سخطي لبعدي عن جوارهم

واللف والنشر هو ذكر متعدد على التفصيل أو الإجمال ويزتي بالترتيب وعكسه وذلك كما قال:

وجدي حنيني أنيني فكرتي　　منهم عليهم فيهم بهم..

والتذييل أن يذيل المتكلم كلامه من بعد تمامه وحسن السكوت عليه بجملة تحقق ما قبلها من الكلام وتزيده توكيداً وتجري مجرى المثل لزيادة التحقيق والفرق بينه وبين التكميل أن التكميل يرد على معنى

مفتقر إلى المكان بعد التمام والتكميل لم يفد غير تحقق الكلام الأول وتوكيده وقد قال فيه:

لله لذة عيش بالحبيب مضت — فكم يدم مني وغير الله لم يدم

والتفويت عندهم عبارة عن إتيان المتكلم بمعان شتى من المدح والغزل أو غيرهما من الفنون والأغراض كل فن في جملة من الكلام منفصلة عن الأخرى مع تساوي الجمل في الوزن ويكون بالجملة الطويلة والقصيرة والمتوسطة وأحسنها وأبلغها مسلكاً القصار وفي ذلك يقول:

أقصر أطل أعذر أعذل سل خل أغن — خن هن عن ترفق كف لج لم

هذه قصة لأبي الطيب مع سيف الدولة ليس هذا موضع ذكرها.

وهي الهزل الذي يراد به الجد وهو أن يتكلم المتكلم بمدح شيء أو ذمه فيخرج ذلك المقصود مخرج الهزل المعجب والمجون المطرب قال:

أشبعت نفسك من دمي فهاضك ما — تلقى وأكثر موت الناس بالتخم

وفي فن عتاب المرء نفسه قال:

أنا المفرط أطلعت العدو على — سري وأودعت نفسي كف مختوم

وفي رد العجز على الصدر ويسميه المتأخرون التصدير وهو أن يجعل المتكلم أحد اللفظين المتفقين في النطق والمعنى أو المتشابهين في النطق دون المعنى أو اللذين يجمعهما الاشتقاق أو شبه الاشتقاق في آخر الكلام بعد جعله اللفظ الآخر في أوله ويسمى تصدير الطرفين يقول:

فمي تحدث عن سري فما ظهرت — سرائر القلب إلا من حديث فمي

وفن الموازبة في الاصطلاح أن يقول المتكلم كلاماً يتوجه عليه

فيه المؤاخذة واللوم فإذا أنكر عليه ذلك أحضر بعقله وجهاً من وجوه الكلام يتخلص به إما بتحريف كلمة أو تصحيفها أو بزيادة أو نقص أو تغيير في الإعراب ونحوها ليخرج بذلك من الإنكار على كلامه الأول وفي ذلك قال الحلي:

لأنت عندي أخص الناس منزلة إذ كنت أقدرهم عندي على السلم

وفي الهجاء في معرض المدح يقول :

من معشر يرخص الأعراض جوهرهم ويحملون الأذى من كل مهتضم

وفن التهكم في هذا المصطلح يعني الاستهزاء والسخرية بالمتكبرين لمخاطبتهم بلفظ الإجلال في موضع التحقير والبشارة في موضع الوعيد وفي ذلك قال الحلي:

محضت لي النصح إحساناً إلى بلا غش وقدتني الإنعام فاحتكم

وقالوا في الإيهام إنه الإتيان بكلام يحتمل معنيين متضادين بحيث لا يتميز أحدهما عن الآخر بل يقصد إبهام الأمر فيهما ولا يأتي في كلامه ما يحصل به التمييز فيما بعد وفي ذلك قال:

ليت المنية حالت دون نصحك لي فنستريح كلانا من أذى التهم

وفي النزاهة وهي تجنب الفحش قال:

حسبي بذكرك لي ذماً ومنقصة فيما نطقت فلا تنقص ولا تذم

والتسليم أن يأتي المتكلم بكلام منفي أو مشروط بحرف الامتناع ليكون ما ذكره ممتنع الوقوع لامتناع وقوع شرطه ثم يسلم وقوعه تسليماً جدلياً ويدل على عدم الفائدة على تقدير وقوعه في ذلك قال:

سألت في الحب عذالي فما نصحوا وهبه كان فما نفعي بنصحهم

وهذا الفن لم يذكره لا ابن حجة ولا الموصلي الباعونية وإنما تبع الحلي فيه النابلسي فقط.

وفي التخيير قال:

عدمت صحة جسمي مذ وثقت بهم فما حصلت على شيء سوى الندم

وفي القول بالموجب الذي شرحه ابن قرقاس في كتابه زهر الربيع قال:

قالوا سلوت لبعد العهد قلت لهم سلوت عن صحتي والبرء من سقمي

والافتتان يأتي بفنين متضادين في بيت وفي ذلك قال:

ما كنت قبل ظبي الألحاظ قط أرى قالوا اسلهم قلت ودي غير منصرم

وفي المناقضة قال:

وإنني سوف أسلوهم إذا عدمت روحي وأحييت بعد الموت والعدم

وقد يتلطف المتكلم فيمدح ما ذمه غيره أو يذم ما مدحه ويسمون هذا من التغاير وفي ذلك قال:

فالله يكلأ عذالي ويلهمهم عذلي فقد فرجوا كربي بذكرهم

وفي الاكتفاء جاء قوله:

قالوا ألم تدر أن الحب غايته سلب الخواطر والألباب قلتُ لِم

وفي تشابه الأطراف قال:

لم أدر قبل هواهم والهوى حرم إن الظباء تحل الصيد في الحرم

وفي الاستدراك الذي عرفوه بأنه الكلام المشتمل على لفظة «لكن» وبه يظهر الفرق بينه وبين القول بالموجب وبعضم لم يفرق بينهما قال:

رجوت أن يرجعوا يوماً فقد رجعوا   عن العتاب ولكن عن وفا ذممي

وفي الاستثناء قال:

فكلما سر قلبي واستراح به   إلا الدموع عصاني بعد بعدهم

وفي التشريع ويسمى القؤم....

يقول:

فلو رأيت مصابي عندما رحلوا   رثيت لي من عذابي يوم بينهم

وفي التمثيل:

يا غائبين لقد أضنى الهوى جسدي   والغصن يذوي لفقد الوابل الرزم

وفي تجاهل العارف:

ياليت شعري أسحراً كان حبكمو   أزال عقلي أم ضرباً من اللمم

وفي إرسال المثل:

رجوتكم نصحاً في الشدائد لي   لضعف رشدي واستسمنت ذا ورم

وفي التتميم:

وكم بذلن طريفي والتليد لكم   طوعاً وأرضيت عنكم كل مختصم

وإذا أتيت ببيت جملة كلماته حكمة وموعظة فهو الكلام الجامع وفي ذلك القول:

من كان يعلم أن الشهد راحته فلا يخاف للذع النحل من ألم

وفي التوجيز قال:

خلت الفضائل بين الناس ترفعني بالابتداء فكانت أحرف القسم

وفي القسم:

لا لقبتني المعالي بابن بجدتها يوم الفخار ولا بر التقى قسمي

وفي الاستعارة:

إن لم أحث مطايا العزم منقلة من القوافي تؤم المجد عن أم

وفي مراعاة النظير:

تجار لظى إلى سوق القبول بها من لجة الفكر تهدي جوهر الكلم

وفي التخلص البارع:

من كل معربة الألفاظ معجمة يزينها مدح خير العرب والعجم

ثم بعد ذلك أتى بمديح المصطفى عليه الصلاة والسلام وهو يتلخص في الفنون الآتية: الاطراد والتكرار والتورية والمذهب الكلامي والتوشيع والمناسبة اللفظية والتكميل والعكس والترديد والمبالغة والإغراق والغلو والإيغال ونفي الشيء بإيجابه والإشارة والنوادر والترشيح والجمع والتفريق والتقسيم والجمع مع التفريق والجمع مع التقسيم ثم ائتلاف المعنى مع المعنى والاشتراك والإيجاز والمشاكلة وائتلاف اللفظ والمعنى والتشبيه والاشتقاق والتصريع والتشطيب والترصيع والموازنة والتجزية والتسجيع والمماثلة والتسميط والتطريز والارداف والكناية والالتزام والمواردة والتجريد والمجاز والترتيب والإلغاز والإيضاح والتوليد وسلامة الاختراع وحسن الاتباع وائتلاف

اللفظ مع اللفظ والتوهيم وتشبيه شيئين بشيئين، وائتلاف اللفظ مع الوزن والبسيط والسلب والإيجاب وحصر الجزئي والحانه بالكي والفرائد والعنوان وحسن النسق والتعريض والاتفاق وائتلاف المعنى والوزن والمقلوب المستوى، والتهذيب والتأديب والتقييد والانسجام والابداع والتمكين والتسهيم والاستعانة والتفصيل والتنكيت والحذف والاتساع والتفسير والتعليل والتعطيف وجمع المؤتلف والمختلف والاستتباع ويسمى التعليق والمضاعف والتدبيج والإبداع والاستخدام والطاعة والعصيان والتفريع والمدح في معرض الذم والتعديد والمزاوجة وحسن البيان والسهولة والإدماج والاحتراس وبراعة الطلب والاعتراض والمساواة والعقد والاقتباس والرجوع وبراعة الختام وكانت عند الحلي:

فإن سعدت فمدحي فيك موجبه وإن شقيت فذنبي موجب النقم

ومن النقاد من يزده شعر إلى شاعر كانوا بميزات الضجة التي يفتعلها شعره من حيث أنه كلمات ذوات نغمات صوتية معينة.

ومن هذا الضرب من النقد ما يبدو لي زائفاً لأنه يبتكر لميزات الشعر الرئيسية ويتجاهلها ومن هنا كان الشعر ليس ترتيباً تلقائياً يتطور على وفق العواطف التي تنبثق من دخائل النفوس ولكنه اصطناع نسبي للمقاطع والألفاظ معاً.

وهذه الطريقة في الكتابة تختلف أكبر اختلاف عن الشعر الموضوعي، وثمة مستويات ودرجات متساوية بين هذين الموهبين تميز في المجال الشعر ما تتلخص عنه الإبانة. لأن انتقاء الأساليب البلاغية المعترف بها والتخلي عن الدلالة اللفظية عملاً للكاتب والقارىء معاً على ميزات أكبر أهمية.

والأدوات التي تجمل نتائجها علوم العروض في أعين الشباب قد تبدو مملة أحياناً ولكنها متشبثة بكيان الشعر وعنائيته إلى حد كبير

بشعر لا يسع معه إلا الاعتراف بالنظم الواقعي الطبعي. وإنني بعد ذلك أسائل ما هو الهدف المعين من هذا الشعر وما في الأفكار التي تعبر عنها القرائح بقالب اللفظ.

وما هو سلبي في هذا المسلك وما هو إيجابي.

وإن كان في هذا الموطن يحق لنا أن نقرر أن الشعر ليس وسيلة من وسائل التربية الأخلاقية ولا متعة يلتهي بها ولا فريسة سهلة أو لقمة سائغة للمستشرقين الهودة والدعاء المتحذلقين.

لقد وجدنا كثيراً من التجديدات المجردة من النقدية عجزت عن مساعدة الأدب لإعطائه معنى حقاً من الكلمات ولذا فأنا أعتقد أن ثمة فناً هو فن الشعر ولابد من أن ينبغي الالتفات إليه ولو بصورة شكلية ترمز إلى الحقائق أحياناً.

والفن هذا لا يتلخص في القصة فحسب بل كان من أبرز نواحيه الشعر الذي قتلوه كفن عندما أرادوا توجيهه.

والخط العريض للشعر رائع أصيل كرداء يشف عما تحته من نقد.

ولن ينال الشعر مهما صبت عليه من العالي النقمة إلا كل إقبال عليه وإشادة بجمهوره التي غمطوها.

فلقد وقف ذلك في ميدان الفن حين تخلى عنه كل شيء فما كان للتسجيل لدى الحولات وبها التاريخ إلا الشعر فالشعر وحده هو سجل العرب الخالد.

وارتبط هذا الفن بأمور كثيرة منذ أول ظهوره وظلت ارتباطاته غامضة ربما لم يشعر بها الفنانون أنفسهم وربما شعروا وبقيت هذه الصلات قائمة حتى جاءت عصور الحضارة والثقافة فبدأ العلماء والأدباء يحللون الفن ويخترقون بواسطته طرقاً عساها تشرح الغموض

الذي كان يعتور الفن فظهرت المحاولات لمعرفة هذه الأمور التي يتصل بها الفن وما وصلته بها وما خص خصائصها ومدى ضروريتها.

ومن هذه الصلات صلة الفن بالعلم وصلته بالأخلاق وهاتان الصلتان هما اللتان نريد أن نلقي عليهما نظرة خاطفة في دراستنا هذه.

إن العلاقة بين الفن والعلم وبين الفن والأخلاق من أعظم المسائل صعوبة وإشكالاً فالفن وما يرتبط به من العلم والأخلاق كلاهما أمر وجداني ينبع من وجدان الفرد والجماعة وتصور هذه الصور المختلفة المشاعر والانفعالات التي تطرأ على أصحاب الفن ولن نكون تخطينا الصواب إذا قلنا إن كلاً من العلم والخلق يتأبط ذراع صاحبه ليسيرا معاً في ظل الفن.

وإذا شئت فارم ببصرك إلى أغوار الماضي البعيد شاقاً حجب التاريخ لترى كيف تخلل العلم الأزمنة والعصور وكيف يصدق على الفن امتيازه بالخلق لا يعتريه وهن ولا تصدع.

ولم يظهر الاستقلال بالفن الحر الفردي في أصوله إلا بعد أن نادى في عصر النهضة الحديثة فنانوها لهذه النظرية الفردية فزحفت إلى الاتساع حتى صار الفن كالهوة لا يستطاع اجتيازها فهو عادة لا يرمي إلا إلى التعبير عن شخصية الفنان لا شخصية الفن ومن هنا تشعبت للفن مذاهب.

وفي نظرنا أنه لا يسود لاتساق هذا الفن الفردي لأننا حيناً نراه بلغ الذروة في بعض آثاره وتارة نراه خر إلى الحضيض وفق خصائصه حتى لقد يعصف بنا الظن أنه لن يوجد فن عظيم أو لن تظهر عصور ذهبية مثل تلك التي سلفت.

إذن هل نستنبط بعد ذلك أن تلك الصلة التي أشرنا إليها

لا يمكن الاستغناء عنها لأنها ضرورية في قوام الفن وعناصر جماله ألا وهي صلته بالأخلاق ثم صلته بالعلم.

ونحن نعني بهذه الصلة المسلك الانفعالي الذي يتخذه الفرد أو الجماعة بإزاء ما حوله ولعلنا نتفق على أن العنصر الجوهري للفنان هو الحس المرهف الذي يقوم عليه بنيان فنه.

ومن المتعذر أن تفصل بين العلم والفن أو بين الخلق والفن بعد أن اصبح ذلك شعاراً للابتكار البدائي بل له ما تسفر عنه الفنون التي عز مثيلها .

والفن القائم على إظهار شخصية الفنان محدود الأفق ضيق المجال لا يعبر إلا عن نوع محدود من الانفعالات وتكاد تكون قوة غامضة في حياة العزلة .

أما الإحساس بالجلال والعظمة والشجاعة الروحية فلا يعرفه هذا الفن البدائي وإنما تعرفه الريح الخالدة.

ولا يسوقنا هذا الظن الحق إلى تغيير كبير بين مشاعر الفن وبين صورة الفن لكنما الفرق آت من التعبير عن مقياس لقيم تخالف مقياس قيم البدائيين إلى الفرق بين الفنين ليس في درجة الحس الفني وإنما هو في القيم ثم أخذت هذه المسحة تتلاشى في خضم المادية الذي شرع يسود حتى يستحوذ على كل شيء فحار الفنانون بين أمرين إما أن يخدموا المجتمع المادي ويعبروا عن أفكاره وإما أن يأووا إلى أبراج عاجية تعبر عن ذواتهم فيرضوا بها اعترافاً من النفس وإليها.

فلو أن فناناً انطوى على نفسه وعكف على انفعالاته الخاصة فهل يمكنه أن ينتج آثاراً فنية خالدة أو أن فناناً آثر خدمة المادة فجعل يختلف عن الفنان الذي لم تحتل آثاره بين روائع المهارة الفنية.

هذه مشكلة يكثر الجدل حولها ويتطاول النزاع وسنتكلم عنها مرة أخرى.

سبع فنون جديدة أحدثت في بحور الشعر العربي في عهد بني العباس عندما خرج القريض عن أفقه التقليدي وامتد سلطان العرب فنشأت أوزان لا عهد بها للأوائل ولم يزل الفن يتطور كما هو قديماً فيرددها كثيرون بأسمائها ويرد ذكرها في كتب الأدب ولكن قل من يعرف شرحها وخلا أغلب الكتب عن تفسيرها حتى خفي بعضها على مثل ابن خلدون المؤرخ الواسع الاطلاع.

ولقد تتبعنا المظان البعيدة الخطر حتى تمكنا من تفصيل تلك الفنون، وفيما يلي نورد تحقيقاً في ذلك بإيجاز، وهذه الفنون هي:

(1) السلسلة (2) الدويبت (3) القوما (4) الموشح

(5) الزجل (6) الكان كان (7) المواليا

وأضيفت إلى هذه الفنون الشعرية فنون أخرى ليست بمجهولة لدى الأكثر وهي: لزوم ما لا يلزم والتشريع والتفويف والتسميط والإجازة والتشطير والتخميس والعروض . وبذلك تصبح خمسة عشر فناً غير أنا نشرح في هذا البحث السبعة الأولى فحسب لخفائها على أكثر المتأدبين وربما نود أن نأتي مرة أخرى على اللواحق.

أجمع المحققون على أن ثلاثة من هذه الفنون معربة أبداً لا يغتفر اللحن فيها وهي: الشعر القريض والموشح والدويبت وثلاثة منها ملحونة دائماً وهي الزجل والكان كان والقوما وفن المواليات برزخ بين اللحن والإعراب فهو يحتملهما معاً.

وعاب العلماء على هذا الفن لأن بعض ألفاظه معرب وبعضها ملحون وقالوا: إن هذا من أقبح العيوب وإنما يكون المعرب نوعاً بمفرده والملحون نوعاً آخر لا يدخله الإعراب البتة.

وأوضح قاعدة ذلك صفي الدين أبو المحاسن الحلي في ديوان «العاطل الحالي والمرخص الغالي». فأما (السلسلة) فمثالها قول القائل:

السحر بعينيك ما ترك أو جال إلا ورماني من الغرام بأوجال
يا قامة غصن نشا بروضة إحسان أيان هفت نسمة الدلال به مال

وبموجب وزن العروضيين تكون أجزاء السلسلة هكذا : (فعلن فعلاتن فعلاتان).

وأما (الموشح) فيقول المؤرخ المحبي في «خلاصة الأثر» في ترجمة أبي بكر بن بركات الدمشقي: «إن أول من نظم الموشح المغاربة، وهذبه القاضي هبة الله بن سناء الملك وتداوله الناس، وسمي موشحاً لأن خرجاته وأغصانه كالوشاح له وسبب تقدمه على غيره من الفنون لإعرابه كالشعر لكن يخالفه بكثرة أوزانه وتارة يوافق أوزان الشعر وتارة يخالفه».

وذكر العروضيون: إن اول من نظم الموشحات من أهل الأندلس مقدم بن معافر (القريري) من شعراء الأمير عبدالله بن محمد المرواني في أواخر القرن الثالث وأخذ عنه ابن عبد ربه.

إلا أن الدكتور جودت الركابي حقق في «الشعر في العصر الأيوبي» أن القبري الضرير أول صانع للموشحات في الأندلس وفي بعض الكتب اسمه الغيري بالغين المعجمة والصواب ما قاله الدكتور.

هذه الصناعة أول الأمر حتى نشأ عبادة القزاز المتوفي سنة 433هـ فأجاد فيها ثم انتقل هذا الفن إلى المشرق فنسجت المشارقة على منواله وكان القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب «المرية».

وأوزانه كثيرة منها: (مستفعلن فعيل) مثل قول الشاعر:

يا جيرة الأبرق اليمان هل لي إلى وصلكم سبيل

ومنها (فاعلاتن فاعلن مستفعلن فاعلن) كموشحة ابن سناء الملك المعري المتوفي سنة (608هـ):

كللي يا سحب تيجان الربا بالحلي
واجعلي سوارك منعطف الجدول
يا سما فيك وفي الأرض نجوم وما
كلما أخفيت نجماً أظهرت أنجما
وهي ما تهطل إلا بالطلى والدما

وجاء في مقدمة ابن خلدون ما نصه:

«استحدث المتأخرون من أهل الأندلس فنا سموه بالموشح ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً اغصاناً يكترزن من أعاريفها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عنه قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراس والمذاهب. وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد وتجاروا في ذلك للغاية واستظرافه جملة الخاصة والكافة لسهولة تناوله وقرب طريقه».

وذكر الأعلم البطليوسي أنه سمع أبا بكر بن زهير يقول: كل الوشاحين عيال على عبادة فيما اتفق له ومن قوله:

بدر تم شمس ضحى غصن نقا، مسك شم
ما أتم، ما أوضحا ما أورقان ما أنم

لا جــرم، مـــن لمحـــا قـد عـشقـا، قـد حرم

وزعموا أنه لم يسبق عبادة وشاح من معاصريه الذين كانوا زمن الطوائف.

ومن محاسن الموشحات وغررها موشحة ابن سهل شاعر إشبيلية وسبتة يقول فيها:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى قـلب صـب حلـه مـن مـكـنـس

فـهـو فـي نـار وخـفـق مـثـل مـا لـعـبت ريح الـصـبـا بـالـقـبـس

وقد نسج على منواله الوزير أبو عبدالله الخطيب شاعر الأندلس والمغرب ومستهل موشحته:

جادك الـغيث إذا الـغيث همى يـا زمـان الـوصـل بـالأنـدلـس

لـم يـكـن وصـلـك إلا حـلـمـاً في الكرى أو خلسة المختلس

وأما (الدوبيت) فهو وزن فارسي نسجت العرب على منواله (دو) بالفارسية معناه اثنان أي أنه مركب من بيتين ويسميه الفرس الرباعي لاشتماله على أربعة أشطر.

وقد همى المحبي وابن خلدون فقالا : إن إعجام داله تصحيف فكأن الصواب عندهما (ذوابيت) وهذا خطأ واضح لأن الكلمة فارسية وليست عربية .

وأوزان هذا البحر كثيرة أشهرها: (فعلن متفاعلن فعولن فعلن) وقد نظم على هذا الوزن الشيخ ابن الفارض الصوفي فقال:

روحي لـك يـا زائـر الـليـل فـدا يا مؤنس وحدتي إذا الليل هدا

إن كـان فـراقـنـا مـع الـصـبـح بـدا لا أسـفـر بـعـد ذاك صـبـح أبـدا

ويقرر العروضيون أن الدوبيت يكون متحد القوافي في جميع مصاريعه فإن اختلف الثالث منها سمي «أعرج» مثل قول ابن الفارض:

أهوى رشأ لي الأسى قد بعثا مذ عاينه تصبري ما لبثا
ناديت وقد فكرت في خلقته سبحانك ما خلقت هذا عبثا

وأما (الزجل) فأول من اخترعه رجل يقال له راشد كما يقول بعض المؤرخين ولكنه لم يظهر فيه رشاقته ثم أبدع فيه بعده أبو بكر بن قزمان المغرساني المتوفي سنة 555هـ وهوزعيم الزجالين على الإطلاق، ويذكر بعض المؤرخين أنه هو الذي اخترع هذا الفن وقال: «لقد جردته من الإعراب كما يجرد السيف من القراب».

أزجاله ببغداد أكثر مما روى منها بحواضر المغرب، ويقول زعيم الزجالين في زمانه أبو الحسين بن جحدر الإشبيلي: ما وقع لأحد من كبار هذا الشأن مثل ما وقع لابن قزمان شيخ الصناعة وقد خرج ذات يوم إلى منتزه مع بعض أصحابه فجلسوا تحت عريش وأمامهم أسد من رخام يصب الماء من فيه على صفائح من الحجر مدرجة فقال:

وعريش قام على دكان بحال رواق
وأسد ابتلع ثعبان في غلظ ساق
وفتح فمو بحال إنسان فيه الفرق
وانطلق يجري على الصفائح ولقي الصباح

وقد اخترع هذا الفن بالأندلس بعد أن نضجت الموشحات وتداولها الناس ثم كثرت أوزانه حتى قالوا قدموه على الفنون الأخرى ولصعوبة نظمه وقربه من الموشح في الحرجات والأغصان.

والزجل في اللغة الصوت وخص به التطريب قال الشاعر: (وهو يغنيها غناءً زاجلاً) وقال آخر وهو ما أنشده سيبويه:

له زجل كأنه صوت حاد

إذا طلب الوسيقة أو زمير

وهو خمسة أقسام:

1 - فما تضمن الغزل والزهر وحكاية الحال يختص بالزجل.

2 - وما تضمن الهزل يقال له (بليق) .

3 - وما تضمن الهجو والنكث يقال له (الحماق).

4 - وما بعض ألفاظه معربة وبعضها ملحونة فاسمه (مزبلح).

5 - وما بعض مضمونه الحكم والمواعظ قيل له (المكفر) بكسر الفاء المشدودة وأصعب هذه الأنواع الخمسة هو الأول.

وجعل بعضهم فن الحماق مستقلاً بحاله كما سلفت الإشارة إلى ذلك ، وأهل الامصار بالمغرب استحدثوا منه فناً في أعاريض مزدوجة كالموشح نظموا فيه بلغتهم الحضرية وسموه عروض البلد وكان أول من استحدث ذلك رجل من أهل الأندلس نزل بفارس يعرف بابن عمير فنظم قطعة لم يخرج فيها عن الإعراب مطلعها:

أبكاني بشاطىء النهر نحو الحمام ... على البستان في الغصن قرب الصباح

وأيدي النوى تخرق جيوب الكمام ... ويحمل نسيم المسك عنها رياح

وعاج الصبا يطلي بمسك الغمام ... وجر النسيم ذيلو عليها وفاح

قال ابن خلدون:

«استحسن هذا الفن أهل فاس وأولعوا به ونظموا على طريقته وتركوا الإعراب الذي ليس من نشأتهم وكثر سماعه بينهم واستفحل

فيه كثير منهم ونوعوه أصنافاً إلى «المزدوج» و«الكادي» و«المعلبة» واختلفت أسماؤها باختلاف ملاحظاتهم فيها ، وأما أهل تونس فاستحدثوا أيضاً في فن «المعلبة» على لغتهم الحضرية إلا أن أكثره رديء.

ومن المزدوج ما قاله ابن شجاع من فحولهم وهو من أهل تازا:

المال زينة الدنيا وعز النفوس　　يبهي وجوهاً ليس هي باهيه
فها كل من هو كثير الفلاوس　　ولوه الكلام والرتبة العاليه
يكبر من كثر ما لو ولو كان صغير　　ويصغر عزيز القوم إذا يفتقر
لذا ينبغي يحزن على ذي العكوس　　ويصبح عليه ثوب صافيه

أما (المواليا) فأصله من بحر البسيط الذي نظمت فيه العرب لولا أن اضرباً تخرجه عن ذلك وقيل في سبب نشأته: أن جارية رثت البرامكة بهذا الوزن لأنها لم ترثهم بشعر كان معروفاً فجعلت تنشد وتقول (يا مواليا) فسمي بهذا الاسم، قال الزبيدي في تاج العروس: تعلم العبيد والغلمان هذا الفن فصاروا ينشدون به في رؤوس النخيل وعلى سقيا المياه.

وذكر ابن خلدون: أنه كان لعامة أهل بغداد فن من الشعر يسمونه المواليا وتحته فنون كثيرة يسمون منها (القوما) و(الكان كان) ومنه مفرد ومنه بيتان ويسمونه ذو بيت (هكذا) على الاختلافات المعتبرة عندهم في كل واحد منها وغالبها مزدوج من أربعة أغصان وتبعهم في ذلك أهل مصر وأتوا بالغرائب بمقتضى اللغة الحضرية.

وفن المواليا يتقدم على الكان كان والقوما لأنه من بحر القريض بحيث تنظم معرباً على قاعدته وإن دخله اللحن تارة وهو في الاصطلاح العروضي ثلاثة أنواع: الاول رباعي: وهو ما كان أشطر بيتيه مصرعة مثل قول جارية البرامكة:

يـا دار أيـن المـلـوك أيـن الـفـرس　　أين الـذيـن رعـوها بـالقنا والـترس
قالت تراه رمم تحت الأراضي الدرس　　سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس

والثاني أعرج: وهو ما اختلف مصراع منه عن الثلاثة الباقية مثل قول بعضهم في الوعظ:

يا عبد أبكي على فعل المعاصي ونوح　　هم فين جدودك، أبوك آدم ويعدو نوح
دنيا غرورة تجي لك في صفة مركب　　ترمي حمولها على شط البحور وتروح

والثالث نعمان: مثل قول بعضهم:

الأهيف اللي بسيف اللحظ جارحنا　　يبدو سقانا الطلا ليلاً وجارحنا
رمش رمى سهم قطع به جوارحنا　　يا خل واصل ووافي بالمنى وعدى
من مر هجرك ومن نار الجوى رحنا

وفي ديوان صفي الدين الحلي من فن المواليا وله وزن واحد وأربع قواف قوله:

يا طاعن الخيل والأبطال قد غارت　　والمخصب الربع والأمواه قد غارت
هواطل السحب من كفيك قد غارت　　والشهب مذ شاهدت أضواك قد غارت

لسوق المواليا في لبنان رائحة حين تعقد الحفلات فترى الشعراء يتبارون فيها ويرتجلون مع ابتكار المعاني يعيدون ذكرى عكاظ. فليت شعراء الفصحى أولوا الشعر العربي الفصيح عنايتهم فتصغى إليه أذن طال انتظارها.

وأما (الكان كان) فقد اخترعه البغداديون وأجادوه حتى أن المؤرخين يذكرون أنه لا يجيده إلا أهل العراق كالقوما وربما تكلف غيرهم فنظمها فلا يأتي بشيء.

وسمي بالكان كان لأنهم لم ينظموا فيه سوى الحكايات فكأن قائله يحكي ما كان وكان فأطلق عليه هذا الاسم حتى ظهر الشيخ ابن الجوزي والواعظ شمس الدين الكوفي وغيرهما من العلماء العراقيين فنظموا في هذا الفن المواعظ والحكم وجنبوه الخرافات والحكايات. والكان كان نظم واحد وقافية واحدة يصاغ عليها معرب بعض الألفاظ ولا تكون قافية إلا مردوفة (ساكنة الآخر وقبله حرف ساكن) والشطر الأول من البيت أطول من الثاني ومثاله:

قم يا مقصر تضرع قبل إن يقولوا كان وكان

للبر تجري الجواري في البحر كالأعلام

وأما (القوما) فهو أيضاً فن بغدادي واخترعوه برسم السحور في رمضان وسمي بهذا الاسم المسحرين بعضهم لبعض: «قوما لنسحر قوماً» فغلب عليه هذا اللفظ، أما ابن خلدون فيقول: لم أقف على تفسير هذا الاسم، والذي ذكرناه صواب لا محيد عنه.

ونظموا في القوما الزخري والعتاب وسائر الانواع ولغته عامية ملحونة ووزنه: (مستفعلن - فعلا) - مرتين - ويقول المحبي: إن له وزنين:

(الاول) مركب من أربعة أفعال ثلاثة متساوية في الوزن والقافية والرابع أطوال منها وهو مهمل بغير قافية.

(والثاني) مركب من ثلاثة أفعال مختلفة الوزن متفقة القافية يكون القفل الأول منها أقصر من الثاني والثاني أقصر من الثالث.

ولم يشر العروضيون إلى هذا الشرح ولكن أجمعوا على أن أول من اخترعه أبو نقطة للخليفة الناصر وكان يعجبه ويطرب له وجعل له وظيفة عليه كل سنة. فلما توفى أراد ولده ليجري على مفرضه فجمع

أتباع والده أبي نقطة فوقف أول ليلة من رمضان تحت شرفة القصر وغنى القوما بصوت رقيق عند السحر فأصغى الخليفة وطرب فلما أراد الإنصراف قال في وزن القوما :

يا سيد السادات .... لك بالكرم عادات
أنا ابن أبي نقطة تعيش أبي قد مات

فأعجب الخليفة من هذا الإيجاز فأحضره وخلع عليه وجعل له ضعف ما كان لأبيه.

قد يتنزل فيعترف بالزعامة في فلسفة شعر من كانت دراسته متنزلة ومرتجلة ومن كانت دراسته متكلفة لا تنفجر من ينبوع معينة التمحيص والتدقيق وكأنما يخطىء حين يدعي اعتبار « أبي ماضي » في القمة من الشعراء أو القمة من الشعر.

ومعنى القمة من الشعراء هو معنى القمة من الشعر فكيف عرف هذا المقتضب تحاديد القمة من لدن العصر الجاهلي إلى عصرنا هذا حتى أقدم على استكشافها فأحل فيها ما لا يحل مكانها.

وكلام الجرجاني في دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة شاهد ينقض كل ما بنوه، وقدامة بن جعفر يأبى أن يكون مثله في تكلم القمة، والآمدي وابن رشيق ينفيان بالأسلوب الذي خططاه فدخل فيه كل حاضر وآت ولا يستثنى من القبيلين « أبو ماضي ».

ذلك لمن آمن بأصول النقد التي أسسها القدامى فتبعهم اللاحقون فيها ففرعوا عنها تفاريع وجعلوا لكل فرع باباً يسمى فناً مستقلاً بذاته، وكتبهم صفير في بوق المعاني بله الألفاظ ولم نر قوماً قط أمثل طريقة من أولئك ما التمسنا إلى ذلك سبيلاً.

وقول غير مستقيم يقول أن « أبا ماض » في الشعر والشعراء بلغ

الذروة فما أراه إلا دعوى سقط عنها البرهان فعريت كما عرى آدم وحواء وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة.

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغني عن صدقة كذبه

ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ منطق ما نوعه وما سببه

والشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طولت خطبه

سخر بهذا من سبقنا بدهر على عربي لم يحافظ على كيان روح الانسجام المعنوي واللفظي في الأسلوب فكان يجهر بالأخذ ويدعي الابتكار وليس هو بمبدع.

على أن الخطأ البين أن نعتقد أن البيان المنعوت بالشعر هو المحصور في شعراء المهجر أو أبي ماضي بالذات بعد احتماله في الأجيال التي تلحقه أو وقوعه في الأجيال التي سبقته، وما يتلاءم هذا المنطق مع حر الموازنة والمقارنة.

و«أبو ماض» شاعر تصور ما قال سلفه فقال: وارتسمت بمخيلته أفكار فاستطاع سبكها في أسلوب لا حوشى فيه وتكلف ما قدر له أن يتكلف ولم يتكلف تارة فبرع.

ومن يقول إنه في القمة، ولم يتصل بها اتصال من عاصر اللغة وفقه معانيها التي تنبثق من قعر صميمها ثم من البيئة المخالطة لها توحي إليها ما يحلم به الشاعر الملهم، ولا علم لهؤلاء بما ألقى الدهر بينهم وبينه من ستر على خفايا الجيد من القول الشعري الرصين.

ولو أن أمرأ أنصف للجأ إلى استعمال أدوات النقد في شعر أولئك، وبدأ بالموازنات والمقارنات حتى يلوح له المجلي والمصلي.

على أن الحكم لا يمكن أن يقع بالنظر إلى البعض دون الكل ولا بالنسبة لمقطوعات وقصائد ليست كل ما نظم الشاعر.

وأراني غير مبالغ - ولا مجازفة في كلام من أنصف فيرضيه - إذا قلت إن البيان العربي في شعر «أبي ماض» لم يتقدم أي تقدم يجعله من شعراء القمة يسبق إخوانه الآخرين في الصناعة .

ولا نعلم قوماً رطبت العربية أفواههم لم يتذوقوا من أدب هذا الشاعر الأديب ولكنا نجهل آخرين بلغوا به الأوج الأعلى فكأنما لا يدري في شعراء العصر أحسن تصرفاً منه.

وليت هؤلاء دروا أن «أبا ماض» لم يجرب حظه في كل فنون الشعر ولا وقعت له الإجادة في كل ما تطرق إليه من أبوابه وإنما هو لون يصبغ بهما ما ينسج خياله فيقطر من القلم فيبدع.

وبعيد هو من قول حق له الوصف:

فلم يفل الجيش وهو عرمرم … والبيض ما سلت من الاغماد

وهبت له الآجام حين نشابها … كرم السيول وصولة الآساد

وإذا رام تلكم السبيل رام...... … جددا ممتنعاً عليه فلم يفلق

ولسنا نولع بإيقاع الشقاق بين الأدباء الذين يلتقون على مفترق الطرق في صب الحكم لأبي ماض وإنما ننبه على أن آية الشعر الذي يستحق إحلاله القمة تشرق في المتون إذا درست وفي المعاني إذا خبرت وحينئذ يمكن الحكم لهذا أو ذاك.

وإنما الشعر عقل المرء يعرضه … على الأنام فإن كيساً وإن حمقا

والتسرع بعد ذلك إلى الحكم للواحد الذي يتأثر به الإنسان أو يعجب لعوامل في نفسه أو لانطباعات القول على مشاعره الخاصة غير سائغ.

وفرق بين ما كان للعروض والقواعد والبلاغة شيء من الفضل

في حياته الشعرية وبين شاعر كان للطبيعة الموهوبة والاستعداد الفطري للشاعرية الصحيحة أثر على آثاره فعد من أعرق الشعراء وأبرزهم على الإطلاق.

وغذى كثيرين من الشعراء الذكاء المتوقد وتذوق الشعر الفصيح حتى تمكنوا من الإجادة وصرف الشاعرية إلى الوجهة التي هو مواليها فإذا هم يملأون دنيا الضاد ألحاناً تزغرد في مسامع الأيام وحكماً تنطق عن تجارب وحماسة لها وقع في القلوب أشد من النبل.

وليس الشعر مجرد أناشيد يتغنى بها الناس في المهجر ولكن تنضاف إلى بابها أبواب لم يستطع فيها هز المشاعر «أبو ماضٍ» ولا غيره من المهجرين.

وإلياس فرحات شاعر مهجر يقول:

يقولون عمن أخذت القريض ... وممن تعلمت نظم الدرر
وما كنت يوماً بطالب علم ... فإنا عرفناك منذ الصغر
فقلت أخذت القريض صبياً ... عن الطير وهي تغني السحر
وعن خطوات النسيم العليل ... يمر فيشفى عليل البشر
وعن ضحكات مياه الجداول ... فوق الجلامد تحت الشجر
وعن زفرات المحب الأديب ... يزاحمه الموسر المحتقر
وعن نظرات الحسان اللواتي ... يكدن يغلغلنها في الحجر
وعن عبرات الحزانى الضعاف ... ففي عبرات الحزانى عبر

* * *

فذا الكون جامعة الجامعات ... وذا الدهر أستاذها المعتبر
ففي المبكيات بيان جميل ... وفي المضحكات معان غرر

وفي كل ما يبصر المبصرون دروس تنار بهن الفكر

فهل ترى في هذا الشعر غير التتلمذ على مدرسة الحياة الطبيعية فإذا كانت هي أعظم مدرسة درس فيها الشاعر أفنحكم له ببلوغ الذروة دون أن نرى أثرها في شعره كأن لم يكن ثمة آخر غيره بهذه المراحل كلها مر.

ومن الصعب المفاضلة بين الشعراء في عصر تشعبت المذاهب والآراء الأدبية والنقدية فالشيء الذي كانوا يعدونه من قوة الشعر وجمال المنطق أصبح لا يرون فيه مواطن الفتون والأسر ويقولون إنه جناية على الشعر.

وأضحى الشعراء يتكلمون عن مشاعر خاصة وآخرون تعبر قرائحهم عن تأثراتهم التي لابست ظروف حيواتهم فالناقد المتطفل اليوم يدق على وتره فتسري في كيانه أمواج الاهتزاز فيقول هذا شعر لا نظير له ولا مثيل، وما يرى الأساليب القديمة ولا الحديثة وما تتمايز به ولا يقارن بين مستملحه ومستجاد غيره فإن انتقى شيئاً فهو انتقاؤه وحده أو استملح فهو استملاحه وسواه يحكم لم لا يحكم له هو، وما يرجعون إلى أصول الموازنة المتفق عليها ليستخلصوا زبداً.

دعوا الشعراء يتكلمون ثم أحكموا لمن أبان وأعرب وبلغ الغاية التي ترتجي ولا تجعلوا الشاعر كعرار الأسدي ازدراه ابن يوسف الثقفي أول وهلة فلما نطق أنشد الحجاج متمثلاً:

أرادت عراراً بالهوان ومن يرد عراراً لعمري بالهوان فقد ظلم

وربنا وصف الذي يهيم في كل واد بالشاعر فهلا كان هذا قانوناً ينسخ ما ارتسم بمخيلة البعض من كون الشاعر من أبدع في موضوع.

فأتت «أبا ماض» موضوعات وفاته قول كثير، وجيد غاب عنه تارات فمثله لا يجلس عندنا على المنبر قطعاً.

ليكن نظرنا إلى آثار الرجل اولاً ثم لنر ما الذي قصر غيه عنه وما الذي فيه برع وأجاد وبعدئذ نقارن بينه وبين نظرائه ليبدو الرخيص والغالي والنازل والعالي ومن به الميزان خفض ومن به ارتفع.

وليس عنصر الخيال وحده مما يشهد للشاعر بالبراعة ولا إجادته السبك ولكن ينظر إلى المادة بعينها ثم إلى أسلوب السبك والمعاني فإن العناصر يشترك فيها كلهم وأبو ماض مشارك بدلوه فلا يحكم لواحد إلا إذا فاق وسبق الأقران، ولنا في النابغة مثل حين كانت تضرب له قبة حمراء بعكاظ ليحكم بين الشعراء فيعرض عليه حسان والخنساء وهذا وذاك .

وفي عصر دراسة الأثر واستيفائه - والناقدون يومئذ ذوو نظر ثاقب - لم يتفق الناس على أي الأربعة أشعر في امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى ولا في جرير والفرزدق والأخطل ولا في بشار ومروان ولا في أبي نواس وأبي العتاهية لاختلاف آراء الناس في الشعر وتباين مذاهبهم، وربما يرجع ذلك إلى غزارة المادة وكثرة الجيد لدى الكل.

كمن فضل البحتري لقرب المعاني في شعره ومن فضل أبا تمام لدقتها لديه ومنهم من ذهب إلى المساواة بينهما لكنهما مختلفان لأن أحدهما أعرابي الشعري والثاني صاحب صنعة وتكلف.

فإذا كان هذا هو الحال فيما سبق فكيف بما لحق ، وقديماً قال الآمدي إنك إذا كنت تفضل سهل الكلام وقريبه وتؤثر حلو اللفظ فالبحتري أشعر عنك ضرورة وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني التي تستخرج بالغوص وللفكرة فأبو تمام عندك أشعر لا محالة.

وكذلك آلت الحال اليوم عند الناس ففضل من فضل «أبا ماض» على شعراء العصر الحديث وأخال أن هذا ربما كان لميل إليه في الطبع لدى القائل وإلا ففي الشعراء من سبقه في كثير وقال فأمتع.

والأهواء غالباً ما لا تخضع للحاسة الفنية في النقد وخطر الإبهام والغموض يحيق بالمعاني والأغراض فلا تكاد الأهمية تتلمح في الصور الشعرية إلا بتمييز اختلافها وردها إلى الآثار الكثيرة ومن ههنا تقع المفاضلة.

فلذلك نستطيع الآن أن نغض النظر عن الرأي الذي يفضل «أبا ماض» ويعتبره من القمة على الإطلاق فإن في هذا الإطلاق عزوفاً عن الآخرين وتشيعاً يصرف عن تذوق كل ممتع وجيد من ثروة غير أبي ماض.

ارتباط الأدب بالفن:

ليس ثمة أقتل للفن من الغاية الموجهة التي يتغياها الفنان . وما أشبه العمل الفني الموجه بالجنين المجهض في أشهره الاخيرة ، فإذا استوت له الخلقة من رأس وجذع وأطراف أعوزه النابض والحرارة والحس وبغير الروح لا تستقيم لمخلوق حياة.

كذلك كانت الأهداف المتوخاة تسامر خواطر الفنانين إذا رسموا في الأخيلة صوراً لحياة الفن سواء أكان ذلك شعراً أم نثراً أو قصصاً.

غير أن الخطر الذي يحيق بالشعر بغية أن يكون ملاذاً للمؤانسة والإمتاع لا يقل شأناً عن الالتجاء إلى ما يعرف بأسلوب التهذيب التربوي وعلى هذا فإن الشعر التعليمي أصبح اليوم صفاقة يكاد الاعتراف بها أن يكون عاماً شاملاً.

وغدا الأدب اليوم أبخس ما يكون ثمناً وأصبح الفن نوعاً رخيصاً من الهواية التي يتلاعب بها الظرفاء من القوم حين لا يجدون شيئاً مؤنساً غيره.

وأذهان الناس انغمرت في التجارة والاجتماع والسياسة وفقد

بذلك الأدب هيبته ومرتبته التي كان يعرف بها بعيداً عن المساس بحياة الناس ومصالحهم الحقيقية .

والكتب في أشكالها المعهودة لا تعني الناس إلا من حيث أشكالها المعهودة لتؤنسهم في الوحدة ثم تزجي الوقت في العطلة.

والتعريف بالأدب الحديث حتى في أشكاله الثقافية العامة ليس إنجازاً لمهمة معينة بل هي عاطفة هدفها المتعة المقدمة للكسل الواقعي.

ولن أهاجم بهذا المنطق من لا يريدون أن يضعوا حداً بين النثر والنظم ولكنني أحب أن أتوصل بهذه المقدمة إلى مقادير الفن الذي يريد منا دراسة لسائر جوانبه سواء أكان ذلك في أثر الشعر أم في أثر النثر.

ودافعي في هذه البداية هو البساطة في الإخلاص الذي يمثل نوعاً من العدالة.

ومن النقاد من يزن شعر أي شاعر كان بميزان الضجة التي يفتعلها شعره من حيث أنه كلمات ذوات نغمات صوتية معينة.

ولكن مثل هذا الضرب من النقد يبدو لي زائفاً لأنه يتنكر لميزات الشعر الرئيسية ويتجاهلها.

ومن هنا كان الشعر ليس ترتيباً تلقائياً يتطور على وفق العواطف التي تنبثق من دخائل النفوس ولكنه اصطناع نسبي للمقاطع والألفاظ معاً.

وهذه الطريقة في الكتابة تختلف أكبر اختلاف عن الشعر الموضوعي، وثمة مستويات ودرجات متساوية بين هذين المذهبين تميز في المجال الشعري ما تتلخص عنه الإبانة لأن انتقاء الأساليب البلاغية المعترف بها والتتنحي عن الجوالة اللفظية يحملان الكاتب والقارئ معاً على النظر إلى ميزات أكبر أهمية.

والأدوات التي تجمل نتائجها علوم العروض في أعين الشباب قد تبدو مملة أحياناً ولكنها متشبثة بكيان الشعر وغنائيته إلى حد كبير لا يسع معه إلا الاعتراف بالنظم الواقعي الطبعي.

وإنني بعد ذلك أتساءل: ما هو الهدف المعين من هذا الشعر وما هي الأفكار التي تعبر عنها القرائح بقالب اللفظ. وما هو سلبي في هذه المسالك وما هو إيجابي.

وإن كان في هذا العرض يحق لنا أن نقرر أن الشعر ليس وسيلة من وسائل التربية الأخلاقية ولا متعة يتلهى بها، ولا فريسة سهلة أو لقمة سائغة للمتشدقين الهواة والدعاة المتحذلقين.

لقد وجدنا كثيراً من التحديدات المجردة من النقدية عجزت عن مساعدة الأدب لإعطائه معنى حقاً من الكلمات ولذا فأنا أعتقد بأن ثمة فناً هو فن الشعر ولابد من أنه ينبغي الالتفات إليه ولو بصورة شكلية ترمز إلى الحقائق الإحساسية أحياناً.

والفن هذا لا يتلخص في القصة فحسب بل كان من أبرز نواحيه الشعر الذي قتلوه كفن عندما أرادوا توجيهه.

والخط العريض للشعر رائع أصيل كرداء يشف عما تحته من نقد.

ولن ينال الشعر مهما صبت عليه من ألفاظ النقمة إلا كل إقبال عليه وإشادة بجهوده التي غمطوها.

فلقد وقف ذلك في ميدان الفن حين تخلى عنه كل شيء فما كان للتسجيل لدى الحوادث ولا التاريخ إلا الشعر فالشعر وحده هو سجل العرب الخالد.

وحقيق أننا تهربنا بقيد لفظ التقصد من شروط الشعر لكيلا يقع عليها اعتراض الطاعن المتار فيما ورد في الكتاب العزيز المتفق فيه

الوزن ليجعله من الشعر وهذا القيد مفهوم من نفس القرآن لأن الله أبي أن يكون ما هذه صفته شعراً فلن يكون شعراً ما اجتمع فيه بعض أسبابه فلذا قيدنا الشعر بهذا القيد حتى لا يدخل في باب الشعر كلام الله تعالى وهو عين ما يريده الله العظيم بإجماع الأمة المحمدية. والحدود والتعريفات لم تجعل إلا لتكون جامعة لأفراد ذاتها مانعة دخول أفراد غيرها كما قرره المنطقيون ولا يحصل ذلك إلا بعد استكمال الشروط والأسباب فإذا حصل بعضها لم يكن الحد جامعاً ولا مانعاً بل كان ناقصاً فلهذا لا نجد في الكلام الإلهي القديم اجتماع أسباب الشعر مجموعة في موضع أبداً فنحن متهربون حقاً كما وصفنا المطيري ولكن هذا الهرب هو تهرب من الخطأ إلى الصواب ومن الباطل إلى الحق ولنعم التهرب إذن.

أما بعد فقد أثبتنا بكتاب الله العزيز أن الذي يسميه كثير من أدباء الحاضر شعراً ليس منه قطعاً لأن الله سبحانه وتعالى نفى الشعرية عن مثل هذا النوع من الكلام فقال جل ذكره ﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له**﴾ فلو كان شعراً حقاً لكان كلامه تعالى شعراً وحاشى.

وأثبتنا بسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم بطلان ما يزعمون كما ورد في حديث أبي بكر رضي الله عنه مما يدل على أن النبي صلى الله عليه وسلم لم يكن يتكلم بالشعر فلو كان الذي وسموه بالشعر شعراً صحيحاً لكان محمد صلى الله عليه وسلم أشعر الشعراء إذ أوتي جوامع الكلم ولأنه لا يوجد شيء من المعاني أسمى ولا أرفع رتبة من معان اقتضتها بلاغته المدهشة ومع هذه المزية فإن كلامه لم يسم شعراً قط ولا كان عليه السلام شاعراً فهيهات ثم هيهات ما يسمونه شعراً.

وأثبتنا كذلك بقول العرب ان الذي قالوا إنه شعر ليس بشعر كما ورد في قصة أنيس أحد الفحول في عرضه هذا الضرب من الكلام على

أقراء الشعر قال فما يلتئم على لسان أحد انه شعر وهذا خبر يفيد اليقين أن العرب لم يسموا هذا الصنف شعراً.

وأثبتنا بعد ذلك بقول العلماء حين أنكروا أن يكون الذي زعموا بالباطل صحيحاً وهم متفقون على أن الشعر هو الذي قررنا حده بالتقصي.

ثم أثبتنا أن الكهان وأصحاب المزاعم الدجالة أيضاً لم يسموه شعراً بل هو عندهم نوع من أنواع النثر وكانوا يتفننون فيه كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم أسجعا كسجع الكهان.

وقد تعين بهذه الإثباتات كلها أن كل من ذكرنا مجمعون على أن هذا النوع لا يسمى شعراً وإنما هو ضرب من النثر وفن من فنونه فذا هو الله العليم الخبير ينفي أن يكون هذا شعراً وهذا هو النبي الكريم عليه الصلوات ينكر أن نجعله شعراً وهؤلاء هم العرب أهل اللسان يأبون أن يكون هذا من الشعر في شيء وهؤلاء العلماء من لدن عهد النبوة إلى وقتنا هذا قد أجمعوا على أنه ليس بشعر وهؤلاء الشياطين والكهان والدجاجلة لم يجعلوه إلا سجعاً من فنون النثر.

فلا أدري بعد هذا كله من أي الأحزاب أصحاب الشعر المنثور هل هم من حزب الرحمن ونبيه فهذا كلامه ينفي قولهم وأولئك أولياؤه ينكرون هذا وهؤلاء أصحاب محمد عليه السلام يبطلون ما ادعوه أم هم من أنصار العلماء فهم كلهم مجمعون على فساد دعواهم ومقررون بطلان قولهم أو هم من أصحاب الشيطان فهاهم أولاء معشرة الكهان لا يسلمون لهم ذلك فلا أدري من أي الأحزاب هم لان ما ذكرنا هو أقصى حدود التصور في الإيدلوجية ونعلم يقيناً أنه ليكفينا استخفافاً بهم إن لم يكونوا من أي حزب من الأحزاب التي أسلفنا ذكرها فلا هم من حزب الرحمن ونبيه في هذا المذهب ولا هم من أنصار العرب وعلمائهم في هذا الرأي ولا هم من زمرة الشياطين والكهنة في الطريق

التي اختاروها فلعمري ماذا بعد هذا. أشيء من السخف المتوسط بين العقل والحمق؟ نعم إنه يضرنا بعد أن تيقنا صحة ما قلناه من المصادر المتقدمة أن أنكر قومنا هذا الحق الصائب أو نبذوه من ورائهم ظهرياً.

هذا وقد نخلص مما قررنا أنه لا يسمى شعراً إلا ما كان موزوناً ومقفى ومقصوداً بالذات من الكلام فقيد الكلام مخرج لما لا معنى له من الكلمات وإن كانت موزونة نحو ما أنشده بعضهم:

وجهك يا عمرو فيه طول   وفي وجوه الكلاب طول

والكلب يحمي عن الموالي   ولست تحمي ولا تصول

مستفعلن فاعلن فعولن   مستفعلن فاعلن فعول

بيت كما أنت ليس فيه   معنى ولكنه فضول

فانظر إلى هذا الموزون المقفى المقصود بالذات ولكنه ليس بشعر لخروجه عن كونه كلاماً ذا معنى ولفظ الكلام لا يطلق إلا على جملة تامة مركبة من الكلمات الموضوعة لا المهملة وحده عند النحاة أن يتضمن كلمتين بالإسناد بأن تكون إحداهما مسندة إلى الأخرى مستندة إليها بحيث يحسن سكوت السامع عليه لسكوته مفيداً والكلمة هي التي تدل على معناها بالوضع فإذا اقترنت بأحد الأزمنة الثلاثة فهي فعل وإن لم تقترن فهي اسم وإن احتاجت إلى ضم ضميمة في فهم معناها فهي الحرف فالشعر أول شروطه أن يكون كلاماً بالحد الذي ذكرنا فالقطعة المذكورة اللفظ موزونة مقفية ولكنه لا يتركب منها ما يكون كلاماً يفيد فائدة تامة يصح السكوت عليها فلا يطلق عليها اسم الشعر.

وقولنا في قيد القافيه يخرج الكلام المرزون غير المقفى نحو ما أنشده القاضي أبو بكر الباقلاني:

رب أخ كنت به مغتبطا أشد كفي بعرى صحبته
تمسكاً مني بالود ولا.......... أحسبه يزهد في ذي أمل

فهذا كلام ذو معنى وموزون لأنه من بحر الرجز ولكنه لا يسمى شعراً لأنه غير مقفى ووزن البيت الأول منه:

مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفتعلن

والبيت الثاني وزنه:

مفاعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مستفعلن

وقولنا يقصد به الوزن مخرج لما كان وزنه اتفاقياً غير مقصود بالذات وهو في حق الله مقصود بالعرض لأنه لا تعزب عنه غائبة ولا حاضرة وهو العليم الخبير وفي حق الخلق يقال على الإطلاق فإنه قد يقع الكلام موزوناً من دون قصد ولا روية فتارة تتبدل القافية وهي من شروطها أن لا تتبدل وتارة تثبت ولكنها غير مقصودة فهذا ليس من الشعر في شيء كبعض الآيات القرآنية منها قوله تعالى ﴿**لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون**﴾ هو من مجزوء الرمل من الضرب الأول وهو مسح فصار فاعلان فاعلاتن فاعلاتان وكذلك قوله تعالى ﴿**يريد أن يخرجكم من أرضكم بسحره**﴾ هو من مجزوء الرجز وأركانه يصير بالخبن مفاعلن وبالطي مفتعلن فوزنه. مفاعلن مفتعلن، مستفعلن مفاعلن ومثل ذلك لا يسمى شعراً لأن الوزن فيه غير مقصود بذاته.

وقد تحدث كثيرون قبلي حول معركة الآلاء في الشعر المنثور واشترك في هذا النضال جمع من كبار الأدباء وصغارهم، وأخذ بحظ كبير من نصيبه شرذمة من ناشئة الطلبة وكانت الحرب في كل ذلك

سجالاً بين الدعاة إلى الشعر المنثور وبين نفاته ينال بعضهم من بعض هؤلاء تارة وأولئك أخرى.

وكان فيما تكلم المنصفون في هذا البحث كفاية، إلا أنه لم يظهر أنصار الشعر المنثور الاقتناع بذلك فلأجل هذا لم تسفر المباحثة عن نتيجة ترضي كلا الحزبين المفترقين فتالله يفتؤ المتعصب برأيه يركض بخيله ورجله وإن قلصت شفتاه عن وضح فيه تيهاً في نفنف لا يجد فيه لا حباً ولا موراً.

وبعد فإن الكلام إذا كان بليغاً مطابقاً لمقتضى الحال فهو كله شعر إذا لم نراع فيه الاصطلاح الوضعي الذي أجمع عليه العلماء وكان الكفار يقولون للنبي صلى الله عليه وسلم عناداً منهم شاعر كما حكى الله سبحانه وتعالى **﴿بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر﴾** وقال تعالى: **﴿ويقولون أئنا لتاركو آلهتنا لشاعر مجنون﴾** وقال تعالى **﴿أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون﴾** وقد رد سبحانه وتعالى على زعمهم هذا بما تصوروه فقال جل ذكره: **﴿وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون﴾**.

ولا فرق بين النثر والشعر لوجود الجامع بينهما إذ أن كل ذلك كلام وهذا باعتبار أصل الاشتقاق وحقيقة المعنى ولكن الوضع اللفظي في منطوق الشعر على الكلام الموزون المقفى وضع أساس لم يقرره العلماء إلا بالاستقراء لأنهم وجدوا أن لم يطلق هذا اللفظ إلا على ذلك النوع من الكلام وكذلك سائر الحدود المنطقية فإنها تعبر عن ماهية الشيء ولا يكون ذلك إلا باستقراء جزئياته وهذا بحث منطقي في وضع الحدود يعرفه كل ممارس في علم العقول فحينئذ لا محيد عن تسليم ذلك ولابد من أن يكون الذي يسمونه الشعر المنثور نثراً محضاً غير

خارج عنه وليس لأصحابه أي حق في أن يطلقوا عليه لفظ الشعر وإذا كانوا يرون له مميزات من الكلام العادي فليكن اختيار الاسم له بغير لفظ الشعر لأنه ليس في شيء منه وهو نثر قطعاً ولا يمكن أن يكون النثر شعراً في وقت واحد لأن ذلك بعد معرفة حديهما يستلزم جمع الضدين وهذا محال أبداً.

وهاهم أولاء يختارون لنثرهم هذا اسماً فتارة يسمونه بالشعر المنثور فيجمعون بين الضدين بعد أن علمنا أن الشعر من الكلام هو هو غير النثر منه بالحد الوضعي وتارة يقولونه النثر المشعور فيأتون بعجائب لم تكن في الدهر وكل ذلك لم يرد به الإطلاق قط على هذا النوع من الكلام فنعوذ بالله من هذا التطور المخل والتقدم المضل.

أما برهان ما قلناه فقول الله تعالى ﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين**﴾ فهذه الآية تحكم بيننا وبين اصحاب الشعر المنثور إذ أن الله سبحانه وتعالى قد نفى أن يكون علم نبيه شعراً ونفى أن يكون كلامه شعراً كل ذلك من حيث كونه شعراً ففيه تعريف للجنس واستغراق للوجوه الشعرية كلها مما يبطل كون الكلام المسجع أو الغير المتقيد بالأوزان أحد أنواع الشعر، لأننا نجد في كلام الله تعالى وكلام النبي صلى الله عليه وسلم كثيراً من النوع الذي سموه شعراً منثوراً فلو كان كذلك لكان لزاماً أن يبين الله تعالى ذلك ولكان قيد قوله ﴿**وما علمناه الشعر**﴾ بالموزون المقفى حتى يخرق بذلك القيد الشعر المنثور أو لكان واجباً تقدير قوله تعالى ﴿**وما علمناه الشعر**﴾ أي الموزون المقفى فقط وهذا باطل لم يقل به أحد.

ولا مناص إلا بأن نقطع ببطلان الشعر المنثور أو بأن نعتقد أنه موجود في كتاب الله وهذا يتنافى مع النص الجلي.

وقد تبين بهذا أن الذي يسمونه شعراً ليس منه أصلاً لأن الله سبحانه وتعالى إنما عنى بالشعر ما كان شعراً حقاً وليس كلامه منه وإنما هو من النوع الآخر الذي كانت العرب تتخاطب به واتفقت فيه الأسجاع وبعض الأوزان غير المقصودة وكله ليس من الشعر في شيء بل هو كلام نثر نزل على لغة العرب وطريقة مخاطبتهم فكما أن القائل بأن كلام الله شعر وهو بعض أنواعه ملحد في الدين فكذلك القائل بأن السجع شعر ملحد في الأدب لم يأت نص يقوم دليلاً على دعواه وليس الخروج عن مقيدات أوزان الشعر وبحوره إلا كالخروج والتحرر عن نطق الكلام على القواعد النحوية والقوانين الصرفية وإني لمنتظر أن يأتي عصر يقول فيه قائل ما هو الصرف وما هو النحو؟ إن هما إلا تضييق نطاق الأدب فيبقى الأدب حين ذاك كالعضو المفول بدون جريان.

والنوع الذي سمي شعراً منثوراً شواهده كثيرة في القرآن وهو صورة مائلة لكلام العرب في الصدر الأول من ذلك قوله تعالى: **﴿والضحى والليل إذا سجى ما ودعك ربك وما قلى﴾**، وقال تعالى: **﴿والليل إذا عسعس والصبح إذا تنفس﴾** وقال: **﴿إذا السماء انشقت وأذنت لربها وحقت وإذا الأرض مدت﴾** وقال: **﴿وجوه يومئذ ناعمة لسعيها راضية في جنة عالية لا تسمع فيها لاغية فيها عين جارية فيها سرر مرفوعة وأكواب موضوعة ونمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت وإلى السماء كيف رفعت وإلى الجبال كيف نصبت وإلى الأرض كيف سطحت﴾**، وقال: **﴿إذا زلزلت الأرض لزلزالها وأخرجت الأرض أثقالها وقال الإنسان ما لها﴾** وقال: **﴿والعاديات ضبحاً فالموريات قدحاً فالمغيرات صبحاً فأثرن به نقعاً﴾**.

وهذه كلها صور شعرية على حد قول أنصار الشعر المنثور وقد أنكر الله تعالى أن يكون كلامه كذلك وحاشاه عن الشعر فعلمنا بذلك

أن النوع الذي يقولونه شعراً منثوراً ألا يسمى شعراً بعد أن نفاه الله عن الشعرية وفي كلام النبي صلى الله عليه وسلم وكلام صحابته لاسيما علياً رضي الله عنه لشيء كثير من ذلك لا نطيل بذكره وكله كان يسمى نثراً أو سجعاً إذا كان الأخير مقصوداً ومن هذا النوع كلام البديع الهمداني والحريري في مقاماتهما وكتاباهما مطبوعان لينظرهما من شاء الإطلاع.

وقد سمي رسول الله صلى الله عليه وسلم هذا النوع سجعاً في قصة أعرابي قال له كيف أدى من لا شرب ولا أكل ولا نطق ولا استهل فمثل ذلك يطل فقال أسجعا كسجع الكهان.

في الحديث أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يقول «أنا النبي لا كذب، أنا ابن عبدالمطلب»، وورد أيضاً «إن تغفر اللهم تغفر جماً، وأي عبد لك لا ألما» ولم يكن النبي صلى الله عليه وسلم شاعراً ولا كان يستطيع أن يقول شعراً حتى إذا أراد إنشاء شيء منه كسره في الوزن كما ورد عنه أنه أنشد قول لبيد «ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزود» فقال ويأتيك بالأخبار من لم تزود بالأخبار فقام أبو بكر رضي الله عنه فقبل ما بين عينيه فقال صدق الله ﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له**﴾ هذا مع أن هذه صور شعرية كما يقوله الخصوم وليست إياها بحال.

وأما تسمية الكفار للنبي صلى الله عليه وسلم شاعراً آنذاك كان مبنياً على العناد منهم كما هو واضح في الكتاب العزيز ولم يكونوا يعتبرون القرآن شعراً حقاً ودليل ذلك ما ورد في صحيح مسلم من حديث أبي ذر وكان أخوه أحد فحول الشعراء واسمه أنيس قال «لقد سمعت قول الكهنة فما هو بقولهم ولقد وضعت قوله على أقراء الشعر

فما يلتئم على لسان أحد بعدي إنه والله لصادق وإنهم لكاذبون» وفي الخبر دليل على أن الكلام مهما كان موزوناً منسقاً فليس بشعر مخصوص كما في الحديث فإذْ قد تبين ذلك بطل قول من ادعى الشعر المنثور لأنه لو سلمناه لوجب أن نقول إن القرآن شعر منثور وليس بذاك.



الفن والجمال
بين التراث العربي
والرؤية الغربية

بركات محمد مراد

استخدم الفن دائما للتعبير عن الجمال في كل مجاليه ومظاهره وخاصة في الحس والشعور، وبالضرورة حين يكون عنصر الجمال عميقاً، ومقصوداً لذاته يتبدى واضحاً في كل كائناته «الجامدة» وغير الجامدة، والإنسان - مطالب بأن يفتح حسه لهذا الجمال ليلتقي أجمل ما في نفسه - وهو حاسة الجمال - بأجمل ما في الحياة. وينتج من هذا اللقاء تلك الألوان المتنوعة من الفنون والإبداع، فتصير تلك الفنون أنواعاً من التعبير عن ذلك الجمال، ومن هنا كان التلازم بين الجمال والفن، فلا تصور للفن بلا جمال ولا تصور للجمال بلا فن.

فالجمال هو الفن قبل أن يُعبر عنه، هو الفن بالقوة، والفن هو الجمال بعد أن عبّر عنه بالفعل كما يقول المناطقة في الفلسفة، وهذا التلازم بين كلمة فن وكلمة جمال هو الذي يجعل كلمة «فن» تتداخل في الاستخدام مع كلمة «جمال» كثيراً عن طريق المجاز حيناً وعن طريق التجاوز عن الدقة حيناً آخر.

وقديماً أخضع سقراط مفهوم الجمال لمبدأ الارتقاء، وبات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للإنسان، والرائع في الفن ما كان نافعاً،

وأن موقع حسن الشيء من الروعة ما تناسب غاياته مع غاية النفع التي تصيب الإنسان، على حين أن القبيح والرديء هما ما لا جدوى منهما ولا نفع.

ففي حديثه مع تلميذه أرستيب يرى سقراط أن كل شيء ذا فائدة هو رائع جميل «فالسل الذي نحمل فيه الأشياء هو رائع، والدرع والترس، رغم ما فيهما من تناسب أجزاء في جمال الصنع، هما قبيحان، إذا كانت الغاية منها ضرر الإنسان»[1].

وقد كان الفن دائماً محاولة البشر أن يصوروا مظاهر الحياة وانعكاسها في نفوسهم كما هي، أو خلق نسخ جديدة منها، بل كان همه هو تقديم مظاهر على نحو أكثر شفافية وأعمق دلالة مما يمكن أن يكون له وقع في عامة الناس.

ولو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة «الفن» Techne باليونانية وArt باللاتينية لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعني سوى «النشاط الصناعي النافع بصفة عامة» فلم يكن لفظ «الفن» عند اليونانيين مثلاً قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة، بل كان يشمل أيضاً الكثير من الصناعات المهنية، كالنجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي.

ونجد أرسطو يقسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع: معارف نظرية ومعارف عملية ومعارف فنية، فلم يكن أرسطو يخلط بين الفن والمعرفة العملية، بل كان يقول إن غاية الفن تتمثل بالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل، وليس على الفاعل سوي أن يحقق إرادته فيه، في حين أن غاية العلم العملي هي في الإرادة نفسها، وفي الفعل الباطن نفسه.

فالفن بهذا المعنى يتمثل في القدرة البشرية على خلق أشباه موجودات، ولعل هذا هو السبب في أن الفلاسفة قد وضعوا منذ البداية (الفن) في مقابل (الطبيعة) على اعتبار أن الإنسان يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة.

ويبدو أن العرب والمسلمين أيضاً قد فهموا الفن بهذا المعنى بدليل أنهم قد فرقوا بين الطبيعة والصناعة، وذهبوا أيضاً إلى أن «الصناعة تستملى من النفس والعقل، وكان العرب يستعملون كلمة (الصناعة) للإشارة إلى (الفن) عموماً، كما يظهر من تسمية أبي هلال العسكري لكتابه في الكتابة والشعر باسم «كتاب الصناعتين».

وقد روى لنا أبو حيان التوحيدي أنه كان بصحبة قوم يستمعون إلى غناء صبي صغير بديع الفن فقال لهم: «حدثوني بما كنتم فيه عن الطبيعة، لما احتاجت إلى الصناعة، وقد علمنا أن الصناعة تحكي الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها، على سقوط وزنها».

ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة إلى الصناعة، فعاد التوحيدي يقول: «إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس تقبل آثارها.. فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل لبوساً مؤنقاً وتأليفاً معجباً وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة. فمن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة، بواسطة الصناعة الحادثة، التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذ وكمالاً لما تعطي»(2).

وهذا النص إن دل على شيء فإنما يدل على أن العرب قد فهموا

أن الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة، مادام دور الصناعة هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية[3].

وفي العصر الحديث نجد للفن معنيين كما يشير إلى ذلك معجم لالاند الفلسفي، معنى عام يشير إلى مجموع العمليات التي تُستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معينة، ومعنى جمالياً أو استيطيقياً[4] يجعل من الفن كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال يقوم بها موجود واع أو متصف «بالشعور»[5]، فالفن بالمعنى الأول هو كما قال «راموس» مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية، النافعة، المتوافقة، التي تؤدي في جملتها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها».

والفن بهذا المعنى هو ما يقوم في مقابل (العلم) من جهة بوصفه معرفة خالصة ومستقلة عن سائر التطبيقات العلمية، وما يقوم في مقابل (الطبيعة) من جهة أخرى، بوصفها قدرة فاعلة، وأما الفن بالمعنى الثاني، فهو عملية إبداعية تنحو نحو غايات استيطيقية، في حين يستند العلم إلى غائية منطقية، على حد تعبير لالاند[6].

وفي المعاجم العربية نجد «الفن»، والضرب من الشيء والتزيين، والأفنون بالضم: الحية، والغصن الملتف، والجري المختلط من جري الفرس والناقة.

والتفنن: التخليط، وفي الثوب طرائق ليست من جنسه، أو اختلاف برقة وكثافة مكان وجمع فن فنون، وأفنان، وجمع الجمع لأفنان: أفانين.. قال الأزهري: «واحد الأفنان إذا أردت به الألوان، فن وإذا أردت به الأغصان فنن، لذا تعددت الآراء في تفسير قوله تعالى: ﴿**ذواتا أفنان**﴾ من سورة الرحمن. قال بعضهم: ذواتا أغصان، وقال بعضهم: بل الأفنان ظل الأغصان على الحيطان»[7].

وكل هذه المعاني تدور حول الكثرة والتنوع سواء في المصدر، أو الفعل أو الصفة في الموصوف، وهم بهذا أقرب إلى وصف الجمال منهم إلى وصف الفن. ولا شك أن الظرف اللغوي ومقتضى الحال كان عاملاً أساسياً في تأدية كل هذه المعاني التي جاءت في المعاجم وما يعنونه من كلمة فن بدقة كاملة[8].

وعلى الرغم من أننا نتكلم بطريقة مجازية عن فن الطهي، وفن الشطرنج، وفن الحياة، وفن الحرب، وما إلى ذلك، فإنه لا فن الطهي ولا فن الصيد، ولا فن الحياة، ولا فن الحرب، مما يمكن إدراجه تحت قائمة الفنون التي تشتمل على الفنون الاستاتيكية مثل العمارة والنحت والتصوير وما يتفرع عنها.. والفنون الديناميكية مثل الموسيقى والشعر والدراما والخطابة.

ولقد قامت محاولات كثيرة لتفسير طبيعة الفن الجوهرية والخاصة التي يتميز بها الفن عن كل مظاهر النشاط الإنساني الأخرى، إلا أن هذه المحاولات أعوزها الوضوح، وكانت إما قاصرة عن تغطية جميع أبعاد المجال، أو قادرة على التوسع بحيث تشمل المناشط غير الفنية. ولذلك فمنذ عصر سقراط إلى اليوم مازال فلاسفة الجمال يقدمون التفسيرات التي كثيراً ما يبدو أنها تسري على أنواع معينة من الفن ولا تسري على أنواع أخرى، مما يجعل محاولة تعريف أو تفسير الفن أمراً مستحيلاً لأنه على فرض أننا وفقنا لتفسير معين إلا أنه سرعان ما نجده لا ينطبق على عصر معين أو على نوع جديد مستحدث من الفن، لذلك تظل هذه التعريفات أقرب إلى فروض نظرية ينتهي إليها الفلاسفة نتيجة ألفتهم لعصر معين أو لنوع معين من أنواع الفن.

وأقدم الاتجاهات في تعريف الفن نجدها عند أفلاطون حيث يعتبر أن الفن يحاكي الطبيعة، لذلك فالفن صورة الصورة، والفنان

عندئذ، مخادع يأخذ على نفسه محاكاة الأشياء الطبيعية فيبرزها مشوهة في غير نسبها الحقيقية من حيث المقدار والشكل، فهو يحاكي المحسوس المتغير، المتعدد، النسبي وهي محاكاة للمحاكاة، فالرسام حين يرسم سريراً أو سكيناً، يرسم ما يصنعه النجار أو الحداد لا السرير في ذاته أو المثال eidolon[9] فالمحاكاة المزيفة هي ما تحاكي الواقع المحسوس من حيث أنها «شبه» مضلل أو مخادع، وقد قدم أفلاطون نموذجين لهذا النوع من المحاكاة المزيفة والمبنية على الظن doxa وتتمثل في فن الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلي أو الدرامي.

كذلك قل عن الشاعر، يستطيب وصف العواطف وهي متقلبة متنوعة، ولا يجد له موضوعات في العقل الثابت ثم هو يتحدث عن موضوعات يجهلها. ومن أجل ذلك يوصي أفلاطون في الكتاب العاشر من الجمهورية بأن نعمد إلى الشاعر فنضع إكليلاً على رأسه ونشيعه إلى حدود المدينة فننفيه منها ونحن نترنم بمديحه.

والتناقض بين وضع الإكليل ونفيه - في رأي الدكتور مراد[10] وهبه في كتابه «قصة علم الجمال» - مردود إلى تقرير أفلاطون جوهرية الإلهام في سرد الشعر، واعتبار الإلهام في الوقت نفسه، علة مفارقة وليس علة محايثة وباطنة. فهوميروس يستهل الإلياذة باستجداء ربات الشعر أن تنعمن عليه بالإلهام. واستجداء الإلهام ينطوي على لامعقول في حين أن العالم الحق هو عالم معقول.

ونخلص من ذلك إلى أن أفلاطون يضع الفن في المرتبة الثالثة بعد المثال أو الوجود الحق وبعد صورته المحسوسة المتحققة في الطبيعة، وكان أفلاطون قد تكلم طويلاً عن الجمال في محاورات جورجياس وفيدرس والمأدبة، ووحد بين الجمال والحق والخير، وقرر أن الجمال الحق

لذة خالصة لا يخالطها ألم على الإطلاق. ووضع الجمال في التناسب والائتلاف. وهذا الترجيح عنده مردود إلى قوة خاصة بالنشاط الفني تعادل القوة العقلية وتكافئها[11].

أما أرسطو فيقول في كتابه «الطبيعة» إن المحاكاة هي إيجاد ما هو في الطبيعة على النحو الذي يمكن أن يكون في الطبيعة عليه لو أنها أنجبته.. أي أن الفن إضافة للطبيعة لا مجرد محاكاة لها، محاكاة عمياء.. فما هي هذه الإضافة؟

إنها بكل بساطة البحث عن الكمال الإنساني من خلال الفعل. ولما كان الفن عند أرسطو محاكاة للطبيعة، وكان مبدأ الطبيعة قائماً على التوفيق بين الأضداد، كان الفن تعبيراً عن هذا التوفيق بين الأضداد.. يقول أرسطو في كتابه «السياسة» يبدو أن الطبيعة تحب الأضداد وتحدث التناغم فيها لا من المتشابهات والفنون تحاكي الطبيعة في هذا المجال.

إن جوهر الفن عند أرسطو أنه فن درامي يبرز الصراع ولا يتم هذا الصراع إلا من خلال حدث يجسد الصراع، ونتيجة هذا الصراع من خلال الفعل الإنساني حيث يختار الإنسان خلقه وموقفه، والعمل الفني لذلك يجب أن يكون تاماً مكتملاً بذاته له بداية ووسط ونهاية، وله طول معلوم مما يمكّن النظر من الإحاطة به وأن تكون جميع عناصر العمل الفني متناغمة وساعتها يتولد الجمال. وقد وجد الفن - في نظر أرسطو - كما يقول في كتابه «الميتافيزيقا»: في تحقيق التناغم بين الأضداد فإن حركتها كامنة في أداء هذه الغاية، فإن الفن بالمثل هدفه هو تحقيق التناغم بين الأجزاء، وهذا هو منشأ الجمال[12].

ويُعني الفن بتصوير الحقيقة الممكنة الوقوع، وهذا الإمكان لا يكون متصوراً بالعقل فقط على نحو ما تكون الحقائق الرياضية، وإنما

إمكانيتها متخيلة ومحسوسة بفضل ما يلجأ إليه الفن من وسائل تؤثر في النفس تأثيراً مباشراً.

ففي الفن يتحول الواقع بفضل الصور الفنية والخيال إلى عالم مثالي.. وكلما كانت رؤية الفنان للواقع أوضح وتعبيره عن صداها في نفسه أصدق كلما زادت قيمة العمل الفني، ولذلك فالصدق في الفن هو إخلاص الفنان للحقيقة، صدق الرؤية والأمانة عليها. ولم تقو نظرية المحاكاة على الصمود أمام قوة جديدة من التعبير دافع عنها جان جاك روسو حين رفض هذه النظرية التقليدية، ورأى أن الفن فيض للعواطف والمشاعر وليس وصفاً أو إعادة وصف للعالم التجريبي وقد حذا هيردر وجوته حذوه، ويرى جوته أن الفن قوة مشكلة قبل أن يكون جميلاً[13].

وفي ضوء ذلك يكون العمل الفني هو الإفصاح المرئي عن عالم الشعور النفسي غير المرئي للفنان، إنه التجسيد العيني المرئي الظاهر لعالم الشعور الباطن، أو قل إن هذا الاتجاه قد جعل الاستبطان الذاتي موضوعاً للعيان يسمح للآخر بتمثله أو المشاركة فيه. وقد وجد الرومانسيون في هذا الاتجاه ضالتهم المنشودة، فهو يدعم إحساسهم القوي بالذات المفردة بما يسمح لهم بصبغ أشياء بصبغة الذاتية. فالفنان لا يعبر عن الأشياء كما هي، وإنما يعبر عن شعوره هو بها، وتفاعله هو معها وصورته الوجدانية عنها، وتداعياته السيكولوجية نحوها.

وأصبح العمل الفني في ضوء هذا الرأي بمثابة تسجيل لاستجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معين، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب وإنما تشمل آراء «الفنان» و«أفكاره» فضلاً عن إحساسه[14]، وبذلك أفسح هذا الاتجاه مجالاً واسعاً لحرية التعبير، التعبير عن الذات، إنه الاتجاه التعبيري في الفن.

وبذلك تعددت تعريفات الفن بتعدد رؤى الفلاسفة، واختلفت

باختلاف المذاهب الفلسفية التي ينتمي إليها كل منهم. ولذلك لا يكون غريباً علينا أن نجد «مرلوبونتي» يقول: «الفن لغة وأسلوب»[15] ويقول البير كامي: «الفن تقبل وتمرد»[16]. ويقول مالرو: «جوهر شبكة تقذف في محيط المجهول بأمل أن تنجح ي صيد المنشود»[17]. ويقول كاسيرر: «الفن نظام»[18]. ويقول كرومبي «الفن هو الصلة التي تحدث بين المؤلف والقارئ»[19].

هذه التعريفات يمثل كل واحد منها نظرة للفن من زاوية معينة، وإلا لما كان كل هذا التباين، كما نجد عدداً كبيراً من المفكرين مثل وردزورث، وقرينه كولردج، وفكتور كوزان، وسانت بوف، وتين وجماعة الانطباعيين[20]، وسيد قطب[21]، والعقاد[22] يجمعون على أن «الفن تعبير» وهم يعنون بذلك نفي التقرير والتجريد ولغة العلم عن الفن، فكأنما يقولون: الفن تعبير لا تقرير.

إن الفن نشاط يجعل للمتعة صفة «النزاهة الخالصة» التي لا يشوبها شائبة من أغراض أو نفعية أو مصلحة. وربما كان هذا أيضاً هو المعنى الذي قصد إليه المفكر الألماني «لانج Lange» حينما عرف الفن بقوله: «إنه مقدرة الإنسان علي إمداد نفسه وغيره بلذة قائمة على الوهم illusion دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة».

وشبيه بهذا التعريف أيضاً ما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي سلي Sully حينما يقول: «إن الفن هو إنتاج موضوع له صفة البقاء، أو إحداث فعل عابر سريع الزوال، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة أو المستمعين من جهة أخرى، بغض النظر عن أي اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية».

وإذن فإن هؤلاء الكتاب جميعاً يجمعون على القول بأن (الفن هو مجرد محاولة يراد بها خلق أشكال سارة) أو إبداع صورة قديرة على إثارة لذة، دون أن تكون هناك أية منفعة يرمي إليها من وراء هذا النشاط الفني الحر. ولكننا سنرى فيما بعد أن الكتاب المحدثين في علم الجمال لن يجدوا أي حرج في القول بأن الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائف الاستطيقية، وأنه قد يكون ثمة (جمال) في المنفعة الخالصة، أو التكيف المحض، الذي بمقتضاه يحقق الشيء غايته تحقيقاً كاملاً دون أي إسراف أو مبالغة أو إغراق[23].

وهذا ما سيقرره - على وجه الخصوص - عالم الجمال الفرنسي «إتين سوريو» في كتابه «مستقبل الاستيطيقا» حيث نراه يقول إنه ليس في وسعنا أن نعد (الجمال) خاصية مميزة للعمل الفني، كما أنه ليس في وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال»[24]. وهذا أيضاً المفهوم السائد الذي كان الفنان المسلم قد انتهى إليه منذ مدة طويلة لحقيقة الفن على ما سنرى.

ولعل محاولة «كليف بل Bell» في تعريف الفن بأنه صورة معبرة Signifficant Dorm أي علاقة الخطوط والألوان والأحجام في حد ذاتها، ورأى أن ينظر أيضاً إلى تاريخ التصوير هذه النظرة إلى التصوير الحديث لدى الانطباعيين والتعبيريين وإلى أعمال النحت بنفس المنظار، تكون من هذا القبيل، فتعريفه للفن ليس إلا طريقة جديدة للنظر إلى الأعمال الفنية، وقد ينتهي تبني هذا التعريف إلى أن نخرج من دائرة الفن كثيراً من الأعمال الفنية.

فإذا نظرنا إلى تعريف آخر مثل نظرية تولستوي التي تؤكد جانب التوصيل Communicatio نجده ينظر إلي الفن نظرة مختلفة حين يستبعد القيم الصورية ويتمسك بقوة الفن على نقل المشاعر، مشاعر الأخوة بين البشر، وعندما كتب مؤلفه «ما هو الفن» كان تحت تأثير

نزعته الدينية ودعوته إلي المحبة المسيحية، وعلى هذا الأساس مثلاً تتخذ أغنية دينية معينة قيمة أكبر من أي سيمفونية لبيتهوفن، فهو اتجاه عاطفي أو انفعالي Emotionalist يتفق مع ما ذهب إليه من قبل «أوجين فيرون» Veron حين فرق بين الفنون الزخرفية القائمة على الصورة والفنون التعبيرية التي توصل مضموناً معيناً[25].

وفي نظر «تولستوي»، فإنه من المهم معرفة الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان أو الإنسانية بصفة عامة. وكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق «الكلام» فإنه ينقل أيضاً انفعالاته وعواطفه إلى الآخرين عن طريق «الفن».

ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفي أو التناغم الوجداني فيما بينهم. ولو لم تكن لدينا تلك المقدرة على التعاطف مع الآخرين عن طريق الفن لبقينا متوحشين منعزلين يحيا كل منا بمنأى عن الباقين وكما أن اللفظ هو أداة اتصال فكري هام بين البشر، فإن الفن هو أداة اتصال عاطفي بين الناس أجمعين.

وتبعاً لذلك فإن تولستوي يعرف الفن بقوله: «إنه ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين، بطريقة شعورية إرادية، مستعملاً في ذلك بعض المعاملات الخارجية[26].

أما «رودان» فيقول: «إن الفن هو التأمل، هو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستشف ما فيها.. هو فرحة الذكاء البشري حين ينفذ بأبصاره إلى أعمال الكون، لكي يعيد خلقه مرسلاً عليه أضواء من الشعور. الفن هو انطلاقة للإنسان، لأنه مظهر لنشاط الفكر يحاول أن يتفهم العالم وأن يُعيننا نحن بدورنا علينا أن نفهمه»[27].

فليس الفن إذن مجرد تعبير عن الخيال أو الوجدان أو العاطفة، وإنما هو لغة نوعية خاصة تعبر عن حاجة الإنسان إلى الإبداع والإنتاج[28].

ثم نجد اتجاهاً «حدسياً» Intuitionist عند برجسون فالفن لا يتحقق بوجود الصورة أو التعبير المتجسد في أي شيء محسوس بقدر ما يتحقق في عملية روحية، تنطوي على معرفة معينة «حدس» إنه درجة أولية من المعرفة تتم لبعض الناس، لفئة الفنانين الذين يستطيعون أن يخرجوا الحدوس الخيالية والإدراكات الخاصة بهم إلى صورة واضحة وتعبير واضح لهذه الحدوس Intuitionist وسوف نجد كثيراً من المتحدثين الذين كتبوا في الفن يميلون إلى مثل هذا الرأي حين يجعلون الفن حدساً كأبي حيان التوحيدي.

ويخلص «دلاكروا» إلى القول بأن «الفن عبارة عن نشاط صناعي.. لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن حيث لا يكون هناك صناعة Fabrication[29]. أما عالم الجمال الفرنسي المشهور «شارل لالو» (1877-1935) فإنه يقرر أن الفن إنما هو عبارة عن عملية التحوير أو التغيير التي يدخلها الإنسان على المواد الطبيعية، أو هو على حد تعبير «بيكون» «الإنسان مضافاً إليه الطبيعة».

ويذهب «سوريو» إلى أن الفن هو نشاط إبداعي من شأنه أن يصنع أشياء أو ينتج موضوعات. وهكذا يقرر «سوريو» أن الفنون هي من بين جميع أوجه النشاط الإنساني تلك التي تنحو صراحة عن قصد إلى صناعة أشياء، ورغبة في خلع ماهية على المادة نفسها.

وسواء قلنا إن الفن إحساس وعاطفة، أم قلنا إنه لهو ولعب، أم قلنا إنه تعبير عن الخيال أم قلنا إنه إسقاط لإلهام الفنان وانفعالاته، هو مزاجه وإحساسه بالقيم، أم أنه مجرد تعبير عن الماهيات، فإننا لن

نستطيع أن ننكر في جميع هذه الحالات أنه لابد أن يقترن الفن بنشاط تركيبي إبداعي يكون هو الأصل في كل عمل فني.

والواقع أن للفن صبغة بنائية تجعل منه نشاطاً خلاقاً أو قدرة إبداعية، ومادام الفن ليس تلقائية محضة، بل تركيباً وبناء، فلابد لنا من أن نسلم بأن الإبداع الفني هو في صميمه مهارة فنية، وإرادة مبدعة وعمل إنتاجي. إضافة إلى الفن الفني Oeuvre d Art - كما يقول «فوسيو» - هو الفن والفنان؛ وهو ماثل بين أيدينا بوصفه كلاً محسوساً له بنيته وطابعه وكيانه وحدوده الخاصة، ولذلك فالفنان إحساس لا يكل ونظر لا يعرف الإعياء ونشاط لا موضع فيه لأية استطيقا سلبية.

وإذا ما لاحظنا أن لكل فن من الفنون وسائطه الخاصة به التي تجعله مختلفاً في النوع عن الفنون الأخرى لوجدنا في اختلاف تعريفات الفن شيئاً طبيعياً، بل إن الأعمال الفنية في نطاق كل فن على حدة قد أصبحت مختلفة إلى حد أننا لا نستطيع أن نقارن شكلاً قديماً بفن النحت المعاصر مثلاً، كذلك فإن الفنون المعروفة في كل عصر قد تختلف بظهور فنون وهذا ما أظهره تقدم التكنولوجيا الحديثة.

لكن إذا صح هذا الكلام إلا أن هناك مسلمة أو افتراض شائع في كل استطيقا أوفلسفة فن هو أن هناك طبيعة مشتركة بين الفنون الجميلة على اختلافها إنما تلقي أضواء على بعضها، ولذلك يحاول علماء الجمال المعاصرون أمثال «دويت باركر Parker»[30] التعرف على بعض الخصائص كما يحددها الخيال imagination أو اللغة anguage والتصميم أو الصورة، فالعمل الفني يرضي رغبات الإنسان لا على المستوى الفزيقي أو المستوى الاجتماعي أو العملي، بل علي مستوى اللذة الخيالية، وللخيال عنده معنى واسع بمعنى أن الوسائل

الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني لا تثيرنا إلى استجابة عملية خيالية تجعلنا نحس أننا نستمد منها رضاء معيناً يجعلنا نحس تجاهها كما لو كنا نستمد منها فائدة معينة وقد يكون العمل الفني مثلاً حذاء أو منزلاً، فكيف يخاطب مثل هذا الشيء الخيال؟

يقول لا يجب أن نلبسه أو نسكنه لنقدره، بل إنه يوحي لنا بطريقة ظهوره كما لو كان يسبب لنا راحة معينة، فالقيمة الجمالية تتلخص في تحول القيمة العملية إلى قيمة على مستوى الخيال.

وهذا تفسير لطبيعة الفن - كما تؤكد الدكتورة أميرة مطر -(31) يتسع حتى للفنون التطبيقية بالإضافة إلى الفنون الجميلة التي يكون فيها هذا الطابع أوضح وليس معنى هذا أن استخدام موضوعات الفن التطبيقية أو الفنون الصناعية يضيع جانبها الجمالي بالضرورة، فقد يساعد على تقديرها، لكن للقيمة الجمالية المستمدة منها قيمة مختلفة لأنها لابد أن تتحقق على المستوى الخيالي.

ولعل هذا التفسير يوضح لنا قول الفيلسوف الألماني «إمانويل كانط» الذي عرف الجميل بأنه ما يروق لنا بغير أن يرتبط بمنفعة معينة. ولذلك فتلك الأعمال التي يبدعها الفنانون، والتي طالما استهوت الناس في كل زمان ومكان، فهي كائنات عجيبة تجمع بينها كلمة (الفن) ولكنها في الحقيقة مختلفات متباينات؛ إذاً ما الذي يجمع بين الكاتدرائية الشاهقة التي تتصاعد أعمدتها الهائلة نحو الجو، والمئذنة المستقيمة والمندفعة في أجواز الفضاء والسيمفونية الرائعة التي تتوالى أنغامها المعقدة حاملة في ثناياها أعمق معاني بعيدة، واللوحة الناطقة التي تصور شخصية ما من الشخصيات،

والقصيدة الرقيقة التي تحمل من أناشيد الحب ما انطوى عليه قلبان عاشقان؛ نقول ما الذي يجمع بين كل تلك «الأعمال الفنية» المتنوعة، إن لم تكن هي تلك (القدرة الإبداعية) التي يستقدم الفنان بمقتضاها إلى عالم الحياة مخلوقات جديدة لم تكن منتظرة، أو لم يكن وجودها في الحسبان؟!

الحق أنه سواء أكانت أداة الفنان في الإبداع هي الكلام أو الرخام أو الأنغام أو الألوان فإنه ما يبدعه الفنان لابد أن يكون عملاً فردياً يتسم بطابع خاص أو أصالة شخصية، بحيث يصح أن نقول عنه إنه «نسيج وحده» وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا بمعنى من المعاني - إن الفن هو هذا الشيء الذي يجمع بين المنحوت والمنقوش، بين المنظوم والمنغوم أو ما يسمح لنا بأن نقارن بين التصوير بالشعر والمعمار بالرقص، والموسيقى بالنحت[32].

وربما كان ما نجده من الصعوبة في تحديد مفهوم «الفن» ناشئاً من أننا أمام وجه من أوجه النشاط الإنساني لا يخضع للآراء المطلقة ولا يعرفها. فليس بين النشاط الإنساني نشاط هو أسرع في التطور وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النشاط الفني علي اختلاف أشكاله سواء أكانت فنوناً تشكيلية كالتصوير والنحت والعمارة أم كانت فنوناً تعبيرية كالموسيقى والشعر.

وقد ترجع صعوبة الوصول إلى تحديد لمفهوم الفن إلى طبيعة الفن ذاتها، كما أدرك ذلك أحد الباحثين[33] فالفن، كما نعرفه، ليس من العلوم المضبوطة كالرياضيات والفيزياء والكيمياء. تلك العلوم التي يتفق على صحة معاييرها أكبر قدر من الناس، وهذه المعايير تأخذ شكل حقائق لها صفة الثبات والعموم مما يضفي عليها صلابة وقوة.

ولذلك ليس غريباً أن نجد بعض الباحثين في الفن يعرفونه بأنه متعة أو لذة جمالية مثل «مولر فرينغلس» في كتابه «سيكولوجيا الفن» حيث يذكر أن لفظة الفن من الألفاظ التي تطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التي يجوز أو ينبغي أحياناً أن تتولد منها آثار جمالية»[34].

وعلى الرغم من أن في الفن قدرة على توليد الجمال، وأن الإحساس بالجمال، وكذلك الإحساس باللذة والمتعة هما شيئان مصاحبان لعملية التذوق، وعملية الإبداع على السواء، فإنهما ليسا شرطاً لوجوده أو تحقيقه.. فقد يكون الأثر الفني باعثاً على اللذة، وقادراً على توليد أكبر قدر من الإحساس بالمتعة، ويكون في الوقت ذاته رديئاً من الناحية الفنية.. فهذا كروتشه يرفض مبدأ اللذة في الفن رفضاً تاماً ويقول: «والمذهب الذي يعرف الفن بأنه لذة يسمى باسم مذهب اللذة في الفن. وقد تقلبت عليه أحوال كثيرة معقدة خلال تاريخ المذاهب الفنية: فظهر أول ما ظهر في العالم اليوناني - الروماني، وكانت له السيادة في القرن الثامن عشر ثم ازدهر مرة ثانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولايزال في أيامنا هذه ينعم بكثير من العطف والتأييد ولاسيما من قبل المبتدئين في فلسفة الفن الذين يبهرهم في الفن أنه باعث علي اللذة»[35].

وقد أصاب كروتشه الصواب، لأنه يجب أن نفرق بين ما يثيره الأثر الفني من لذة ومتعة جمالية وبين المعايير الحقيقية للفن التي تلمس من داخل الأثر الفني لا من خارجه ومن هنا يقترب «سوريو» كثيراً من الحقيقة في تعريفه للفن - كما مر بنا - حين يؤكد على حقيقة أن الفن من بين أوجه النشاط الإنساني هو الذي يتجه عن قصد أو غير قصد إلى صناعة أشياء، أو خلق موجودات فردية يكون وجودها

في غاية تلك الفنون، فهذا معناه تجريد الفن من أية غاية أخرى نفعية أو مادية، وكذلك تأكيده على الصلة الوثيقة بين (الفن) و(الصناعة) فكما أن كل فن يشتمل على قدر من الصناعة، فكذلك كل صناعة يمكنها أن ترتقي إلى مستوى الفن، وهذا نجده واضحاً عند الفنان المسلم في مختلف الفنون الإسلامية التي أبدعها إمكانات الفن غير المتناهية في مختلف تجلياتها بدءاً من الكلمة وانتهاءً بالعمارة.

ولذلك يعد الفيلسوف الإيطالي «بندتو كروتشه» على رأس أولئك الذين اعتمدوا في تفسيرهم للفن على فكرة التعبير. فالفن نوع من أنواع المعرفة الحدسية التي يمكن التعبير عنها، وهو يفسر الحدس Intution بأنه نوع من أنواع الإدراك المباشر للحياة أي يكسبها صورة معينة تكون بالتالي تعبيراً عنها Expression فتعريفه للحدس يستلزم ضرورة اقترانه بالتعبير.

إن محاولة تفسير الفن بالاعتماد على وسائل التعبير وحدها أي على الصورة التي يصاغ بها المعنى أو المضمون لا تقدم تفسيراً كاملاً لكافة الفنون، أما التعريف الأشمل للفن - كما تذهب إلى ذلك د. أميرة مطر[36] - فهو الذي يدخل في الاعتبار جانب المضمون أو المعنى إلى جانب الشكل أو الصورة. فالفن أقرب إلى الصورة والمضمون، إذ يبدو في أغلب الأحيان أن التفرقة بينهما هي تفرقة مصطنعة يترتب عليها التطرف في اتجاه خاص من اتجاهات الفن.

وخلاصة القول إن وسيلة التعبير لها في الفن قيمتها الذاتية التي لا تكون موضع الاعتبار في أي تعبير آخر. خذ مثلاً: العلم فقد يستخدم العلم رموزاً أو علامات يعبر بها عن الحقيقة، لكن الرمز حين يدخل في لغة العلم يكون ذا طبيعة مختلفة اختلافاً كلياً عن طبيعة

الرمز الفني. والفرق الأساسي بين الرموز العلمية والرموز الفنية يتلخص في أن للرمز الفني قيمته في ذاته، أما الرموز التي تستخدم في لغة العلم فلا قيمة لها في ذاتها، بل تتلخص قيمتها في أداء مهمة الدلالة على المعنى الذي تعنيه.

لذلك تكون رموز العلم رموزاً ذات دلالة متفق عليها، فهي رموز اتفاقية مصطنعة.. ولذلك يكون الرمز العلمي في حقيقته علامة Sing وليس رمزاً Symbol، وأي علامة نختارها ونتفق عليها تقوم في العلم بمهمة الدلالة.. وليس الحال كذلك في الرمز الفني، لأنه ذو علاقة وثيقة بمعناه الذي يعبر عنه، فهو لا يدل على أي شيء كان، وإنما يعبر عن موضوع معين بالذات، فإن تغير الرمز الفني يغير المعنى المرتبط به لا محالة(37).

خذ مثلاً لحناً موسيقياً أو أسلوباً معيناً في التصوير أو التأليف الشعري، وحاول أن تجرده من مضمونه أو تسلبه معانيه لتفرض عليه معنى جديداً لا يتعلق به، عندئذ يتضح لك استحالة هذا العمل لأنك ستجرد الرمز الفني من أحد عناصره الرئيسة، وتحوله إلى قالب جاف لا قيمة له.

ونجد الجانب الرمزي واضحاً في الفن الراقي ومن أهم خصائصه وسماته، ذلك نجده مميزاً للفن العربي والإسلامي، حين انصرف الفن العربي الإسلامي شيئاً فشيئاً عن تصوير الأشياء بذاتها، إلى تصوير الأشياء من منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي، كما يتجلى ذلك في المنمنمات، إلى تصوير رمز الأشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمزاً لقيم كبرى..(38).

تجلى ذلك واضحاً في الخط العربي كما تجلى في الرقش

والمنمنمات التي عبرت عن قيم رمزية مجردة. وتتميز الرموز الفنية فضلاً عما تقدم، عن سائر الرموز الأخرى بأن لها قدرة على إمتاع النفس البشرية لما فيها من عنصر جمالي محسوس يدخل في المادة التي تكون الرمز الفني سواء أكانت لحناً أم لوناً أم لفظاً. وتتسع دائرة هذا الإمتاع باتساع الأفق الذي يعبر عن هذه الرموز. ولنا أن نتصور تلك اللذة العميقة التي يمكن أن تولدها في النفس الإنسانية حين تعبر رموز الفن الإسلامي عن كل القيم التي أتى بها الإسلام.

وتكاد وجهة نظر شلينج (1775-1854) تقترب من رؤية كثير من الإسلاميين في علاقة الفن بالجمال، خاصة وأنه قد تأثر بشيلر في نظريته عن الجمال. فالفن هو الجمال، والجمال ذاتي ومطلق في آن واحد.. إن الإنسان في استطاعته الوصول إلى أمداء بالرؤية الفنية. ولهذا فإن الفن من أرفع صور الحياة. وهو الطريقة التي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التعبير عنه. وهذا هو السبب في كون الفن المثل عند الفيلسوف إذ إنه يظهره على اتحاد ما يبدو منفصلاً في الطبيعة وفي التاريخ، أي أن الفن هو طريقة لتصوير أنماط الطبيعة. وأن عنده تزول متناقضات أنماط، وتأسيساً على ذلك يقرر «شلينج» أن أفلاطون كان محقاً في ثورته على الفن اليوناني لأن موضوعه المتناهي، وكان ينبغي أن يكون غير ذلك. والجمال يمزج بين الحق والخير، وبين الضرورة والحرية[39].

وإذا علمنا أن فن العمارة الإسلامي مثلاً، على الرغم من ثقل وكثافة الناحية المادية فيه، يحمل دلالات رمزية وروحية كبيرة وعميقة، فسنجد في المساجد الإسلامية تصميم المئذنة المعماري يكاد أن يكون نحتاً أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف إلى الصعود والتسامي، فلم يأبه المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية

العويصة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية، فقد ذلل له الإيمان المصاعب وحقق ارتقاء. ومن هنا لا نعدم أن نجد مستشرقاً منصفاً مثل «جاستون فييت» يقول: «إذا كان معيار الأصالة في أي طراز من طرز المعمار هو أسلوب استغلال الفراغ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة».

ولقد ازدهر في الفن الإسلامي الرقش أو «الأرابيسك» وهو صورة مرسومة وملونة أو منقوشة نافرة ذات أشكال هندسية جابذة نابذة، أو ذات أشكال توريقية مكررة، وفي الحالين تحمل معنى جميلاً. كما ازدهر إلى جانب الأرابيسك، الخط العربي الجميل الذي أخذ أشكالاً وأنواعاً كالكوفي والثلث والفارسي والرقعي والديواني، ومازال الخط العربي يولد أساليب مبتكرة ويحمل دلالات فنية عميقة.

كما استطاع الفنان المسلم كل ما أمكنه من وسائل فن الأرابيسك وخاصة «التوريق» و«الهندسة» ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته، بل ليجعل الكتابة ذاتها فناً من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص[40]. على أن الخصائص الأساسية للحروف والتي تحدد شرعيتها في التعبير عن معانيها قد أمكن الاحتفاظ بها. فغدت تشكل النماذج الفنية الخطية ما تشكله التفعيلات العروضية في الشعر، أو الوحدات الهندسية والنباتية في رسوم الأرابيسك. وفي نفس الوقت يقوم تطويع الحروف لنماذج الأرابيسك ببعث القوى الجمالية الدافعة في نفس المشاهد.

فالخط العربي إذن - مثل الأرابيسك - استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي - أعني الرموز الفكرية الأبجدية - إلى مادة

فنية تصويرية، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصلياً لا ثانوياً، قائماً بذاته لا بغيره، ومن هنا يقول الباحث د. إسماعيل الفاروقي[41]: «وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماماً على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالي، فكان بحق أعظم وأثبت انتصار فني في الإسلام».

وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة هي أروع قيمة جمالية في الإسلام بلا منازع، وقد ساعد على نجاح هذا المسعى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول «زكي الأرسوزي»[42] والتي تحمل بصورتها الرحمانية الصوتية مصادر استلهامها. ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) «التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة «فأية كلمة عربية مثل سعادة وجمال.. تحتفظ بأصولها في الطبيعة. وبنية اللسان العربي كبنية الجسم الإنساني. ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء. وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها.

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتاً ومعنى مرئياً. وعلى هذا فإن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الأرابيسك، لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاتها وحسب، بل كان القصد ترتيب لوحة فنية ذات أبعاد مكانية وزمانية، ومن هنا أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها، وأصبحت الصورة مصعداً يرقى بالحدس إلي هذه المفاهيم مباشرة للرابطة اللغوية بين صورة الكلمة، وبوادر الشعور بالطبيعة.

وهذا بحد ذاته هو ما دفع بالخط العربي إلى ما نشاهده في تطور يغرس في وعينا وتصورنا الحسي بدرجة كاملة، فطالما أن هذا

الخط قد أصبح لوناً من ألوان الأرابيسك يمكننا إذاً أن نتصوره عملاً فنياً مستقلاً قادراً على التحليق بالخيال نحو الفكرة الذهنية تماماً كما يفعل الأرابيسك في نفس الرائي. ومن ثم لا غرابة أن يصبح الخط العربي، وبخاصة حين يأخذ مادته من القرآن، هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال العصور الطويلة.

وقد أدرك فلاسفة اللغة العربية من القديم تلك القيم الجمالية الرائعة المتضمنة في الخط العربي فطبقاً لما يرويه الزمخشري في «أساس البلاغة» فإن الوزير محمد أبا علي بن مقلة عقد مقارنة بين تركيب وتأليف الشعر العربي ليحدد الوظائف والقيم الجمالية في كل منهما، وهو يحدد للكتابة العربية معايير أساسية خمسة تؤدي إلى جمالها ورونقها وهي: التوفية والإتمام والكمال والإشباع والإرسال[43]. أما أبا حيان التوحيدي فقد ذكر في كتابه «علم الكتابة» «أن الكتابة عموماً روحانية تسربلت برداء مادي»[44].

وهكذا نجد أن الرسم العربي الذي ينحو نحو التجريد، ويتضمن كثيراً من الدلالات الرمزية، كان ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه من المعاني في حالات الوجد الاستشراقي الدائب الذي ربط منذ القدم بروحانية راسخة دفعته للبحث، حسب تعبير «بشر فارس» في مؤلفه «سر الزخرفة العربية».

وبمعنى آخر إن الفنان العربي المسلم كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس أو الإلهام، وليس عن طريق الفهم فحسب، ذلك لأن معرفة الله لا يقوم علي الحس، وإنما يقوم في حقيقته على الوحي والإلهام، ودرجات الوحي والإلهام متفاوتة أعلاها وحي الأنبياء.

والإلهام أو الحدس هنا هو الإلهام المتفوق على الحس والتعقل

معاً، أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام راق واع محسوس. ومن هنا كان التصور قائماً منذ آماد، وفي الإنسان الاستعداد الخاص لهذا النوع من التأمل، أما الصور العقلية فهي الصورة القائمة، ولذلك حين سُئل أبو حيان التوحيدي عن هذه الصورة؟ قال: «التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور...»[45].

الهوامش

1) أوفسيا نيكوف: تاريخ النظريات الجمالية ص 17 بيروت بدون تاريخ.

2) أبو حيان التوحيدي: المقابسات ص 163-164 تحقيق السندوبي القاهرة 1929م.

3) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 9-10 مكتبة مصر بدون تاريخ.

4) يعتبر «باومجارتين» الفيلسوف الألماني أول من أطلق اصطلاح «علم الجمال» على شعبة من البحث الفلسفي تختص بذلك وسماه (الإستطيقا) عام 1750م، والتي هي مشتقة من اللفظ اليوناني أستيطس ومعناه الإحساس والتأثر، حيث إنها المعول الوحيد في الحكم على الشيء الجميل انظر B. Dupict de Vorepierre Dictionnaire Francais Illustre er Encyclopedie universelle, Paris 1867. Esthetique.

5) A. Lalande "Vocabulaire Tedhnique et Crithque de la philophie" P.U.F. Paris, 5Ed 1947 "Article Art" PP. 77078.

6) المرجع السابق ص 78.

7) انظر لسان العرب، وتاج العروس، وترتيب القاموس: مادة فن.

8) د. عبدالله عووضة: ماهية الجمال والفن ص 83 المكتبة الثقافية مصر 1988م.

9) Maroec. Berdsley: Aetrhetics from classical Greec to the pressent P. 35.

10) د. مراد وهبه: قصة علم الجمال ص 6-7 دار الثقافة القاهرة عام 1996م.

11) السابق ص 8.

12) مجاهد عبدالمنعم مجاهد: دراسات في علم الجمال ص 65-67 مصر 1980.

13) إرنست كاسيرر: مقال في الإنسان ترجمة د. عباس إحسان ص 247.

14) جيروم ستولينز: النقد الفني ص 238، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب والنشر، الطبعة الثانية، مصر بدون تاريخ.

15) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص 173 مصر عام 1966م.

16) السابق ص 203.

17) السابق 169.

18) السابق ص 303.

19) كرومبي: قواعد النقد الأدبي ص 18 ترجمة محمد عوض، القاهرة عام 1936م.

20) محمد خلف الله: من الوجهة النفسية، في دراسة الأدب والنقد ص 25 القاهرة 1947.

21) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله، ومناهجه ص 27، القاهرة عام 1945م.

22) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص 373.

23) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 15، 16، مكتبة مصر القاهرة.

24) E. Souriau: "Lavenir de L, Esthetique", paris, Alcan 1929 p. 104.

25) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص 17، 18، دار الثقافة مصر 1976م.

26) Tolstoi: "que est-ce qu L, Art "Traduit par Wgzewa, 1903, d aul di-dir, pp 58-59.

27) A. Rodn: "Lart" ENTRETIEN REUNIS PAR gsell, 1919 grassel pp. 20.

28) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 20.

29) H. Delacroix: "psychologie de L,Art" Alcn, paris pp 157.

30) Parker, D.W. Analysis of art.

31) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص 19، 20 دار الثقافة القاهرة 1976م.

32) Souriau La Correspondan des Arts., Flammarion, 1946 pp 44.

وانظر د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 30، 31.

33) د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص 7، 8، دار النهضة بيروت عام 1981م.

34) Encyclopedia Britancle "Art".

35) كروتشة: المجمل في فلسفة الفن. ترجمة سامي الدروبي ص 29 القاهرة 1947م.

36) د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص 44، 45.

37) السابق ص 46.

38) انظر للمؤلف: فلسفة الجمال في الفن الإسلامي، مجلة الجمعية الفلسفية المصرية العدد 5 ديسمبر عام 1996.

39) د. مراد وهبة: قصة علم الجمال ص 43، دار الثقافة الجديدة مصر عام 1996م.

40) د. إسماعيل الفاروقي: نظرية الفن الإسلامي ص 158، 159.

41) السابق ص 160.

42) انظر كتابه: عبقرية الأمة العربية نشر دمشق 1962م.

43) ناجي زين الدين: أطلس الخط العربي، نشر المجمع العراقي ص 355 بغداد عام 1968م.

44) مخطوط غير منشور في مكتبة فيينا، نسخة منه في مكتبة جامعة القاهرة برقم 20490.

45) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج 3 ص 137 وانظر د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص 87 وما بعدها.



مقدمة الكتاب في اللغة والاصطلاح

عباس أرحيلة

تمهيد

المقدمة عند القدماء نوعان: مقدمة الكتاب ومقدمة العلم، ومع تحقيق الكتب وُجد نوع ثالث هو مقدمة التحقيق؛ التي يتناول فيه المحقق بالدراسة: صاحب الكتاب، والكتاب المحقق، ومنهج التحقيق. وأتناول في هذه المقالة مقدمة الكتاب في مفهومها اللغوي والاصطلاحي.

أولاً: المقدمة في اللغة:

1 - مادة «**قَدِمَ**» و«**قَدَمَ**» في المعجم العربي تفيد **معنى السبق والأولية**، وترجع تراكيبُها إلى معنى الأولية.

وقد وردت هذه المادة وما اشتُق منها في نحو (48) آية من القرآن الكريم.

وقيدوم كل شيء: مُقدَّمُه وصدرُه. وقُدَّام: نقيض وراء. وقدَمَ، قَدْماً: شَجُعَ، فهو مِقدامٌ. والإقدامُ هو التقدُّمُ في الحرب. والإقدام: الشجاعة في الحرب. والقدِمُ من الرجال: الكثير الإقدام. ورجلٌ مِقدامٌ: كثير الإقدام على العدو، جرِئٌ في الحرب. والقُدْمة: كثرة الإقدام على العدو في الحرب. والقَدَّامُ: مَن يتقدَّم الناسَ بالشرف أو الرياسة.

والقوادم أربع ريشات في مقدم الجناح، الواحدة: قادمَة. والقَدَمَة: الشجاعة: والقَدَمَة من الغَنَم: التي تكون أمام الغنم في الرعي[1].

والقادمَة من الجيش: طائفة منه تتَقَدَّمُه. ومن الرحْل أوَّله. ومُقدِّمة الجيش: طائفة منه تسير أمامَه. والمُقدَّمُ: رُتبة عسكرية لضباط الجيش بين الرائد والعقيد.

وأطلقت المُقدِّمة في المجال العسكري على الجماعات التي تتولى الحماية الأمامية، تخرج للحصول على المعلومات عن العدو وعن الأرض، وتمنع العدو من الحصول على معلومات[2].

وفي التنزيل العزيز: **﴿وبشر الذين آمنوا أنَّ لهم قَدَم صدْق عند ربِّهم﴾** [يونس: 2] أي سابق خير وأثراً حسناً. والمراد أن لهم قَدَمَ صدق في الخير، أي أن لهم عملاً صالحاً قَدَّموه. والقَدَمُ هنا بمعنى التقديم، كما نقول: هؤلاء أهلُ القَدم في الإسلام، أي الذين قدَّموا خيراً، فكان لهم فيه تقديم[3].

«**والمُقدِّمُ والمُؤَخِّرُ**» من أسماء الله الحسنى المزدوجة المتقابلة التي لا يطلق واحد منها بمفرده على الله إلا مقروناً بالآخر؛ فإن الكمال في اجتماعهما. فهو تعالى المُقدِّم لمن شاء والمُؤَخِّر لمن شاء بحكمته. **وأنواع التقديم والتأخير في الخلق والتقديم بَحْرٌ لا ساحل له**»[4].

2 - الفعل من المقدِّمة من حيث اللزوم والتعدي:

أ - الفعل من المقدمة **إما من قدِمَ أو قدَم اللازم**، بمعنى تقدَّمَ، أي صار أمام: قدَمَ يقدُمُ قدْماً وقُدوماً بمعنى تقْدَّمَ، وقَدِمَ، كلاهما: **صار أمَامَ.**

واسم فاعل: مقدِّمٌ **ومُقدِّمة**، بكسر الدال لا غير.

والمُقدِّمُ من أسمائه تعالى، كما سبقت الإشارة: وهو الذي يُقدِّمُ الأشياء في مواضعها، فمن استحق التقديم قدَّمَه.

ففي اللسان: قدَمَ وقَدِمَ وتقَدَّمَ واستقدم بمعنى، كما يقال استجاب وأجاب. واستقدَم القومَ: سَبَقهم فصار قُدَّامَهم.

ب - **أو من قدَمَ أو قدِمَ المتعدّي**، نقول: قدَمَ فلانٌ فلاناً، يقدُمُه قُدوماً وقدْماً إذا تقدَّمَه، وقدمَه كلاهما: صار أمامَه. وقدَمَ القومَ قدْماً وقدوماً: سبَقَهم فصار قدَّامهم.

ومنه قوله تعالى: **﴿يَقْدُمُ قومَه يوم القيامة فأوردَهم النارَ﴾** [هود: 98] أي أن فرعون يتقدَّم قومَه إلى النار أي يسير قدَّامَهم.

وأقدم فلان: تقدَّم، وتقدَّم صار قدَّاماً، وقدَّمَه: جعله قدَّاماً، وقدَّامَ: ظرف مكان بمعنى أمام.

وفي التنزيل **﴿يا أيها الذين آمنوا لا تُقدِّموا بين يدي الله ورسوله﴾** [الحجرات: 1] فسَّره ثعلب فقال: من قرأ «تُقَدِّموا» فمعناه: لا تُقَدِّموا كلاماً قبل كلامه. ومن قرأ «لا تُقَدَّموا» فمعناه: لا تَقَدَّموا قبله. **ومقدمة الكتاب**: أوَّله[5].

فَقَدِم المتعدي اسم فاعله بكسر الدال واسم **مفعوله بفتحها، نقول مقدِّمة ومقدَّمة.**

3 - المقدمة صفة نُقِلت للاسمية

رأينا أن اسم الفاعل من: قدَمَ اللازم هو مقدِّمة بمعنى ذات متقدِّمة، أي ثبت لها التقدم، ولا خلاف في أن المقدِّمة صفة، ثم نُقل ذلك الاسم من الوصفية وجُعل اسماً للجماعة المتقدمة من الجيش؛ وحينئذ فالتاء فيها للدلالة على النقل من الوصفية للاسمية. **فالمقدمة صفة نُقلتْ للاسمية. ومن مقدمة الجيش نُقل اسم المقدِّمة على وجه الحقيقة أو المجاز وأطلق على اسم كل شيء. وأنِّث لفظ مقدمة باعتبار أن الجيش طائفة.**

وقال بهاء الدين السبكي (763هـ) في **عروس الأفراح**: «مقدمة

الجيش: لأنها تُقدِّمُه أي **تجسُرُه على التقدم**»[6]؛ والجَسارة هي الجَراءة والإقدام على الشيء، والجَسْر والجِسر: القنطرة؛ **فكأن الكتاب جيشٌ ومقدمتُه تلك الطائفة من الكلمات التي بها يتجاسر على المقصود، بها يتقدم إلى القارئ، وكأن هذا القارئ يُشاهد معركة يُصبح طرفاً فيها.** وتُصبح تلك المقدمة في الآن ذاته وسيلة عُبور إلى الكتاب.

قال عبيدالله بن قيس الرقيات (نحو 85هـ):

واللـه أبـرَحُ فـي مُـقـدِّمـةٍ ... أهْدي الجُيوشَ عليَّ شكَّتيَهْ
حتـى أُفَـجِّـعَـهـم بـخـوتِـهـمْ ... وأسوقَ نِسوتَهم بنِسْوَتِيهْ[7]

ويقول أبو تمام (231هـ):

نَزلتْ مُقدِّمَةُ المَصيفِ حميدةً ... ويَدُ الشتاء جديدةٌ لا تُكْفَرُ[8]

وهكذا فبعدأن كانت لفظة «مقدِّمة» تطلق على مقدمة الجيش، أي على الطائفة التي تتقدمه؛ **استُعيرتْ للدلالة على اسم أول كل شيء.**

وهكذا قيل: مقدِّمة الكتاب، ومقدِّمة الكلام... «ومقدمة القياس عند المنطقيين ما تترتب عليه النتيجة من القضايا كما في قولك: كل مركَّب فاسد وكل جسم مركَّب؛ فكل جسم فاسد»[9].

4 - المراد بالمقدمة يتعيَّنُ بالإضافة

إذا نُقِلَتْ الصِّفة في مقدمة إلى الاسمية:

- فإما أن نجعلها اسماً للطائفة المتقدمة من الجيش، ثم تُنقَل منها على وجه الحقيقة أو المجاز إلى اسم أول شيء، ويتعين المراد بالإضافة.

وإما أن ننتقل من الوصفية إلى اسم كل شيء، ويتعين المراد بالإضافة؛ ويتمُّ النقل **بلا واسطة**[10].

وهكذا فعندما نُطلق اسم «المُقدِّمة» على أول شيء، يتعين المراد بالإضافة، فيقال: مقدِّمة الجيش، مقدِّمة الكلام، مقدِّمة الكتاب، مقدمة العلم، مقدمة التحقيق، مقدمة البحث.

المقدمة [صفة بلا نزاع، حقيقتها الوصف]	
تُنقَلُ إلى الاسمية فتُطلَق على	تُنقَلُ من الوصفية إلى اسم أول كل شيء
(1) اسم الطائفة المتقدمة من الجيش	(1) صفة للطائفة المتقدمة من الجيش
(2) ثم تنقل على وجه الحقيقة أو المجاز إلى اسم كل شيء	(2) تنقل على وجه الحقيقة أو المجاز (إلى اسم كل شيء)
(3) ويتعين المراد بالإضافة	(3) ويتعين المراد بالإضافة
(4) النقل بدون واسطة	(4) النقل بواسطة

وخلاصة القول إن المقدمة أطلقت على الجماعة التي تتقدم الجيش ثم استُعيرت لأول كل شيء، فقيل: مقدمة الكتاب. وارتبطت المقدمة عامة بمجال التأليف، **وأصبحت تطلق في الاصطلاح على الألفاظ التي تتقدم على المقصود من الكتاب أي تُطلق على ما يُقدَّم به الكتاب. فارتبطت ببداية الكتاب وأصبحت علامة لها موقعها ووظيفتها، يُنتفع بها، وتُفتقد إن غابت.**

والمقدَّمة بكسر الدال، ويصِحُّ فيها الفتح، لأن **القياس لا يمنع فتحها**. وعلى هذا يمكن أن نقول مقدَّمة الكتاب بفتح الدال؛ **فهي مقدَّمة بوضعها في بداية الكتاب وإن كانت هي آخر ما يُكتب، ولكن المؤلف يقدِّمها على غيرها. وكسر الدال أحسن؛ لأن فتحها يوهِمُ أن تقديمَها كان بفعْل فاعلٍ لا بالاستحقاق الذاتي، أي كأنَّ المؤلِّف لم يكن له رأيٌ في تقديمها**(11).

ثانياً: المقدمة في الاصطلاح

1 - مفهوم المقدمة:

رأينا أن مقدمة الكتاب أخذت من مقدمة الجيش، فمقدمة الجيش تَقْدُمُه أي تجسُرُهُ على التقدم للغلبة والانتصار على العدو، ومقدمة الكتاب تجعل الإنسان يتقدَّم لمقصوده. وقد تقرر لدى القدماء عامة أن لفظة مقدمة التي كانت مرتبطة بالجيش في الاستعمال، وتطلقُ على الجماعة التي تتقدمه؛ قد استعيرتْ لأول كل شيء، فقيل **مقدمة الكتاب**، ومقدمة الكلام. والأصل في هذا ما قرَّره الزمخشري (538هـ) في معجمه **الفائق في غريب الحديث** في مادة «قدم». ولا يُعرَف أول من استعمل مقدمة كتاب (بصيغة الإضافة) قبل الزمخشري في معجمه هذا.

وذكر سعد الدين التفتازاني (791هـ) أن مقدمة الكتاب تُطلق على «**طائفة من كلام قُدِّمت إلى المقصود لارتباط له بها، وانتفاع بها فيه**»(12).

وهذا التعريف تردد في جل الشروح والحواشي التي تناولت مفهوم المقدمة بالشرح والتعليق. وتقرر في هذا التعريف ما يأتي:

- المقدمة جزء من الكتاب، طائفة من الكلام، من كلام مؤلفه.
- لها ارتباط بمقصود المؤلِّف، بموضوع الكتاب، وبالغاية منه.
- ووظيفتُها أن تُقدِّم ما يُنتَفَع به في فهم الكتاب، وما يُستعان به على تبصرة القارئ وتوجيهه.

أي أنها تطلق على تلك المعلومات التي يتقدّم بها المؤلِّف أمام قارئه لإطلاعه على أهمية الكتاب ومقاصد صاحبه فيه. وارتباط تلك المعلومات بطبيعة الكتاب، يجعل القارئ على بيِّنة من الكتاب؛

فينتفع من تلك المقدمة في وضع الكتاب في إطاره المعرفي وسياقه التاريخي، وتحديد مضامينه.

ومقدمة الكتاب خطاب موجه للقارئ، خطاب يحمل تصورات وتنبيهات تُتَّخذ نبراساً لفهم مقاصد صاحب الكتاب. فهي كما رأينا من خلال الأقوال: **مِفتاح للكتاب، ودليل على حاجة صاحبه، وإنباء عن المقصود، واستدراج للقارئ.**

ولم أجد من قدَّم تصوُّراً للمقدمة في القديم، كما فعل علي بن خلف الكاتب [كان يعيش في مطلع القرن الخامس] في كتابه: مواد البيان. وهذه خلاصة ما أورده:

2 - أهمية المقدمة: تحتل منزلة الرأس من الجسد:

وجودها ضروري في كل خطاب بشري، يقول علي بن خلف عن أهمية وجودها: «**فإن منزلة هذه المقدمات من كل كلام مؤلف منزلة الرأس من الجسد، والأساس من البناء، وكما أن الرأس يضم أعضاء الجسد ويرأسها، كذلك المقدمة التي يُقدِّمُها المنشئ في صدر كلامه تضم ما تتبعه ويقع في ضمنه، وكما الباني لابد له من وضع أساس لما يبنيه يعتمد عليه ويستند إليه.**

كذلك مؤلف الكلام لا يغني عن تقديم مقدمة يتطرق منها إلى ما يروم التأليف فيه؛ لأن كل كلام لا يخلو من فَرْش يُفرش قبله غير داخل في حكم الكلام المنظوم»[13].

ولاحظ أن المقدمات يشترك في استعمالها أصناف المؤلفين من الخطباء والشعراء والكتاب وغيرهم من المصنفين، أما الخطباء فعادتهم جارية بافتتاح خطبهم بفنون محامد الله تعالى والثناء عليه والصلاة على رسوله محمد صلى الله عليه وسلم. وأما الشعراء فإن عادتهم جارية أن يفتتحوا قصائدهم بالتشبيب الرقيق الغزل، فأما الكتاب فإن

عادتهم جارية أن **يفتننوا في المقدمات التي يقدمونها أمام رسائلهم بحسب أفنان أغراضها**.

ولأهمية المقدمة وضرورة وجودها في كل تأليف، ذكر صاحب «مواد البيان» أن بعضهم قرر أنه «**لا يحسن بالكاتب أن يخلي كلامه، وإن كان وجيزاً نافذاً في أحقر الأمور، من مقدمة يفتتحه بها وإن وقعت في حرفين أو ثلاثة ليوفي التأليف حقه**»(14).

3 - كيفية استعمال المقدمة:

ولما كانت الرسائل تتعدد مقاصدها؛ فإن أساليب تقديم تختلف من مترسِّل إلى آخر. يقول علي بن خلف: «**فأما كيفية استعمال هذه المقدمات فلا يمكن الإبانة عنها برسوم كلية تجمعها، وإنما يُرجع في ذلك إلى معرفة الكاتب بما يستحقه كل نوع من أنواع الكلام من المقدمات التي تُشاكله**»(15).

ذلك أن محتويات المقدمة تتعدد تبعاً لطبيعة الكتاب ومقاصد صاحبه منه، وغايتها أن تضع القارئ في قلب مشروع صاحبه.

وأرى أن هذه الرسوم الكلية قد توافرت في مجال التأليف في حضارة الإسلام، وسأكشف عنها في مقالة لاحقة بحول الله تعالى.

4 - العناية بصياغة المقدمة:

وما أفاد به ابن خلف القارئ بوجه عام هو أن يُعنى الكاتب بصياغة المقدمة؛ فيُتخير لها من أوجز الألفاظ وأشرفها وألطفها وأخفّها؛ «**لأنها مبادئ الكلام التي تقرَع الأسماع أولاً، وإذا شرُفت شرُف ما يلحقُها ويُرادفُها لتعلُّق القلب بالابتداء**... وأما معانيها فيجب أن يودّعها كل ما يُحتاج إلى الإبانة عنه، لتدل بصدورها على أعجازها وبمباديها على تواليها ولا يخفى عن سامعها ما ينتهي إلى

خاتمتها؛ **لأن المقدمة متى لم تكن بهذه الصفة لم يستحق الكلام اسم البلاغة.**

وببراعة مقدمات الكلام يظهر فضل بعض الكتاب على بعض، ويُستدل على مهارة الماهر وتقصير المقصر، والناقد في الصناعة المطبوع عليها لا يفتقر إلى زيادة على ما ذكرنا»[16].

5 - المقدمة دالة على غرضها:

ولاحظ ابن خلف أن المقدمات تختلف باختلاص ما تقدمه، وأن عادات المصنفين جارية «**أن تكون مقدمات مصنفاتهم مستنبطة من أنفَس العلوم التي صنفوها ودالة على أغراضها. ومن نظر في التصانيف في جميع أفانين العلم لم يكد يقع على كتاب خالٍ من مقدمة يتطرّق منها إلى ما بعدها، ويرتقي عليها إلى ما يتلوها**»[17].

6 - وظيفتها:

ومن وظيفة المقدمة أن تربط القارئ بالكتاب بشكل مباشر، وتكشف عن مضمونه وأهميته وغاية صاحبه، وعن نظرة مؤلفه لمشروعه في إطار مجاله. وتحمل للقارئ إفادات وتوجيهات، يستطيع من خلالها أن يضع بها الكاتب في إطاره العلمي والتاريخي، ويقف على منهجه ومحتوياته، ويعرف بها مكانة مؤلِّفه.

وأستطيع أن أقول إن لها وظائف أربعاً:

وظيفة الإخبار إذ أنها تُنبئ عن المقصود فتضع القارئ في الوضع المناسب لاستقبال الكتاب. **ووظيفة التوجيه** (المنهج، التصميم وتحديد محتويات الكتاب إلى جانب حضور النزعة التعليمية لتوجيه الفكر والسلوك)، **ووظيفة الكشف** (عن طبيعة العمل وظروف إنتاجه ونوعه)، **وظيفة الاستدراج** (ربط القارئ بمشروع الكتاب قصد فهمه).

وقد تراهن المقدمة على نتيجة البحث، فتصبح بمثابة افتراض أو أساس ينطلق منه الاستدلال؛ فتقترب من المقدمة المنطقية.

والمقدمة خطوة يتصدر بها كل تأليف، خطاب تمهيدي، جزء من مشروع، وسيلة للتوجيه والإخبار والاستكشاف، وسيلة للتأثير، يتم بها إعداد القارئ للدخول إلى رحاب الكتاب. وقد تصبح من دواعي نجاح الكتاب وانتشاره.

ونظراً لأهمية هذه الوظائف التي أنيطت بالمقدمة كانت الدعوة إلى العناية بها، واتخاذها موضع براعة وحذق، واعتبار التفوق فيها نجاحاً للكتاب وصاحبه. وسأتناول هذه الوظائف أثناء النظر في مكونات المقدمات ومحتوياتها، في عدد لاحق إن شاء الله تعالى.

ثالثاً: مصطلحات شاركت لفظ المقدمة في الاستعمال:

مصطلح «مقدمة الكتاب» ساد في التراث العربي بشكل عام وإن شاركته أسماء أخرى أهمها: فاتحة الكتاب، خطبة الكتاب، صدر الكتاب، رسالة الكتاب، ديباجة الكتاب...

الفاتحة: فاتحة الشيء: أوَّله، والفتح أول المطر، وفواتح السور: أوائل السور، والواحدة فاتحة(18).

وورد في كليات أبي البقاء الكفوي (1094هـ): «**فاتحة كل شيء مبدؤه الذي يفتتَح به ما بعده، وبه سمي فاتحة الكتاب؛ فإنها فاتحة وأول بالقياس إلى جموع المُنزَّل لا إلى الكل الذي هو القدر المشترك؛** فتقدمت على سائر السور، وضعاً بل نزولاً على قول الكثيرين. قيل الفاتحة في الأصل مصدر بمعنى الفتح ثم أطلق على أول شيء.. والأحسن أنها صفة جُعلت اسماً لأول الشيء، والتاء إما لتأنيث

الموصوف في الأصل وهو القطعة، أو النقل من الوصفية إلى الاسمية»[19].

وفاتحة الكتاب: «معناها أول ما من شأنه أن يُفاتَح به الكتاب.. والإضافة بمعنى اللام كما في جزء الشيء لا بمعنى(من) كما في خاتم فضة»[20]؛ **فالمقدمة جزء من الكتاب.**

وأطلقت فاتحة الكتاب في مجال التأليف على مقدمته، وثبت هذا في كثير من كتب التراث الإسلامي العربي.

(2) **صدْر الكتاب**: يُقال: فلان له الصدارة في قومه أي له التقدم فيهم. وتصدَّر الفرس: تقدَّم الخيل بصدره. وكلمة لها الصدارة: مختص بوقوعها في أول الكلام.

وأطلق على المقدمة صدر الكتاب؛ إذ إن صدر كل شيء: أوله، وصدَّر الكتاب: جعل له صدراً، وصدَّر الكتاب: افتتحه بمقدمة[21].

وممن أطلقوا مصطلح صدر الكتاب على مقدمة الكتاب نذكر، على سبيل المثال، صاحب **زهر الآداب** [127/1] وصاحب **الذخيرة**: 23/1/1، 19-18/2/1] وابن خير **في فهرسته** [ص 344] [*].

(3) **الديباجة**: من دَبَجَ الشيء يدبُجُه دبجاً: نقشه وزيَّنه. والديباج: ضرب من الثياب سَداه ولحمتُه من الحرير. **وديباجة الوجه**: حسن بشرته. وديباجة الكتاب: فاتحته، ويقال لكلامه وشعره وكتابته ديباجته حسنة: أسلوب حسن. والديبجتان: الخدان. تقول: هو يصون ديباجتيه[22].

(4) **رسالة الكتاب**: لما كانت المقدمة **رسالة تحمل توجيهات إلى القارئ**، وأحياناً تحمل **مبادئ وتصورات وتنبيهات**؛ فقد أطلق مصطلح رسالة على مقدمة الكتاب. ونجد أبا القاسم الزجاجي (337هـ) يكتب كتاباً يشرح فيه الصفحات الأولى من **كتاب**

سيبويه (180هـ) ويطلق عليها اسم **رسالة**. فما أورده سيبويه في مقدمة كتابه اعتُبر **رسالة**، وأطلق عليه النحاس (337هـ) مصطلح **ديباجة**، وأسماه ابن جني (492هـ) **خطبة** في كتابه **الخاطريات**(23).

وكما أطلق بعض القدماء على ما استهل به سيبويه كتابه اسم رسالة، فقد أطلقوا على مقدمة أدب الكاتب لابن قتيبة (276هـ)، وعلى مقدمة جمهرة ابن دريد (322هـ) اسم رسالة. ونجد المعافي بن زكريا النهرواني الجريري (390هـ) يقول في نهاية مقدمة كتابه **الجليس الصالح الكافي والأنيس الصالح الشافي**: «وأنا مُنْهٍ هذه **الرسالة** إلى هذا الموضع، ومبتدئ بما قصدت إيداعه هذا الكتاب وتضمينه إياه» [169/1].

(5) **وخطبة الكتاب**: صدره ومقدمته. وقد انتشر هذا المصطلح وشاع في التأليف العربي، ولاحظ د. أحمد جاسم النجدي أنه كان أكثر وروداً عند القدامى للدلالة على المقدمة منذ القرن الرابع للهجرة(24).

وورد مصطلح الخطبة، على سبيل المثال عند: أبي حيان التوحيدي (414هـ) في **البصائر والذخائر** [52/3] وعند الثعالبي (429هـ) في **يتيمة الدهر** [7/4]، وفي **إحكام صنعة الكلام** للكلاعي (ق 6هـ) [ص 37]، وفي **وفيات الأعيان** لابن خلكان (681هـ) [121/1].

وذهب د. أحمد جاسم النجدي إلى أن المصطلح الشائع للمقدمة هو مصطلح الخطبة، ويليه مصطلح المقدمة. وأرى أن مصطلح المقدمة أكثر شيوعاً من مصطلح الخطبة. ولا يمكن أن نطمئن لوجود مصطلح مقدمة أو مصطلح خطبة في أوائل الكتب، كما لاحظ النجدي، فالمحققون كثيراً ما يتزيدون فيضعون المصطلحين المذكورين في أوائل الكتب المحققة دون أن يكون لهما أصلاً في المخطوطات(25).

وعموماً استعمل المؤلفون العرب من المصطلحات للدلالة على المقدمة: قليل منهم: ديباجة الكتاب، وصدر الكتاب، ورسالة الكتاب، وكثير منهم خطبة الكتاب، وأغلبهم مقدمة الكتاب.

رابعاً: المقدمة حينما تدل على التمهيد أو المدخل (ملاحظات)

- هناك من استعمل مصطلح مقدمة للدلالة على ما يُمكن أن نُطلق عليه حالياً مصطلح مدخل أو تمهيد أو توطئة:
- ووجدت أول من استعمل مصطلح «**مدخل**» للتعبير عما يُمهَّد به للبحث حمزة الأصبهاني (351هـ) في كتابه **الدرة الفاخرة في الأمثال السائرة**، حيث قال: «**وأقدِّم هاهنا مقدمة تُشبه المدْخَل إلى الكتاب؛ أدُلُّ فيها على كيفية تفسير هذه الأمثال**» [56/1].
- ووجدتُ بعض المؤلفين استعملوا لفظ مقدمة للدلالة على التمهيد أو المدخل، من هؤلاء أبو بكر الجصاص (370هـ) حيث قال في مقدمة **أحكام القرآن**: «**قدمنا في صدر هذا الكتاب مقدمة** تشمل على ذكر جمل مما لا يسع جهله من أصول التوحيد، **وتوطئة لما يحتاج إليه** من معرفة طرق استنباط معاني القرآن، واستخراج دلائله وأحكام ألفاظه..» [6/1]. وهو أول من وجدته استعمل لفظة «**توطئة**» **للدلالة على المدخل**.
- ويقول ميثم البحراني (679هـ) في مقدمة **شرح نهج البلاغة**، وهو بدوره أسمى المدخل إلى الشرح مقدمة: «وقبل الخوض في المطلوب لابد من تقديم مقدمة يُستعان بها على ما عسى أن أذكره من المباحث في هذا الشرح إن شاء الله تعالى» [ص 26].

ويمكنني أن أقول إنه تم استعمال: المقدمة والمدخل والتوطئة والتقْدِمة والتمهيد في القرن الرابع للدلالة على شيء واحد.

- ووجدت أول من استعمل **التقدمة** أبا سليمان الخطابي (388هـ) حيث قال في نهاية مقدمة كتابه «**غريب الحديث**»: «وقد رأيت أن أقدِّم هذه الفصول بين يدي ما أنا مفسِّرُهُ من غريب الحديث في كتابنا هذا ليمتثلها أصحاب الحديث وطلاب الأثر، فتكون **تقدمة للمعرفة وتوطئة للصناعة**، وأجعلها رفداً للمسترفدين» [52/1].
ومن الذين استعملوا مصطلح مقدمة بمعنى التمهيد نجد القسطلاني (923هـ) يقول في نهاية مقدمة الأولى لـ «**إرشاد الساري**: «**وهذه مقدمة مشتملة على وسائل المقاصد، يَهتدي بها إلى الإرشاد السالك والقاصد**، جامعة لفصول، هي لفروع قواعد هذا الشرح أصول» 3/1.

- صاحب «**الموافقات**» أسمى تلك التمهيدات مقدمات، ووضع لها العنوان الآتي: **تمهيد المقدمات المحتاج إليها قبل النظر في مسائل الكتاب وهي بضْع عشرة مقدمة** [من ص 10 إلى ص 62].

- ويلاحظ أن في كتب البلاغة عامة وكتب شراحها خاصة نجد استعمال المقدمة بمعنى التمهيد، أشير فقط إلى «**المثل السائر**» [35/1] وكتاب «**الطراز**» [6/1].

- ومقدمات كتب التفسير لا تخلو في مجموعها من وضع مداخل قبل مباشرة التفسير.

- والمقدمة كما هو مقرر قديماً وحديثاً هي آخر ما يُكتب، وقد وجد النووي في شرح المهذب «ومن المُصنفين من يترك موضع الخُطبة بياضاً، فإذا فرَغ ذكرها... لتكون عبارته في الخطبة موافقة لما ذكره» [77/1].

الهوامش

1) اللسان [قدم].

2) المصطلحات العسكرية في القرآن الكريم: محمود شيت خطاب: 2/593-594 [قدَم]. وفي **سفِر السعادة وسفير الإفادة** للسخاوي (643هـ) التُّقُدميَّة: تفعُليَّة، وهي أول الخيل، ومضى القوم التقدمية: إذا تقدَّموا [1/178-179].

3) معاني القرآن: الأخفش: 1/369.

4) شرح أسماء الله الحسنى في الكتاب والسنة: سعيد بن علي بن وهف القحطاني، ص. ط 5 [الرياض، مؤسسة الجريسي، 1997].

5) اللسان [قدم] - المصطلحات العسكرية في القرآن الكريم: 2/593-594.

6) عروس الأفراح، ضمن شروح التلخيص: 1/65-66.

7) الديوان: 100، من مرثية، والسِّكة: السلاح السابغ.

8) الديوان: 2/191 - من قصيدة في مدح المعتصم (227هـ)، ويعلق التبريزي (502هـ) على البيت بقوله: أصحاب اللغة يقولون مقدِّمة الجيش بكسر الدال، والقياس لا يمنع فتحها.

9) محيط المحيط: 730.

10) يواقيت المشتري من جوهر الأخضري - فن البلاغة - محمد بن العربي الهلالي: 8.

11) في تاج العروس: قيل: يجوز فتح دال مقدمة. قال البطليوسي: ولو فُتِحتْ الدال لم يكن لحْناً؛ **لأن غيره قدَّمه**، وعن ثعلب أنه فتح الدال [قدم].

12) شرح التلخيص: 1/68-69.

13) مواد البيان: 119-120.

14) نفسه: 120-121.

15) نفسه: 121.

16) نفسه: 122.

17) نفسه: 122.

18) اللسان [فتح].

19) الكليات: 693-694.

20) فتح البيان في مقاصد القرآن: صديق بن حسن القِنَّوْجي: 9/1 - وقال الألوسي (1270هـ) في تفسيره: **روح المعاني**: «الفاتحة في الأصلَ صفة جُعلت اسماً لأول شيء لكونه واسطة في فتح الكل، والتاء للنقل أو المبالغة ولا اختصاص لها»: 34/1.

21) اللسان - المعجم الوسيط [صدر].

22) نسها [دبج].

*) الأرقام الواردة بين معقوفين تشير إلى الأجزاء والصفحات للكتب الواردة في السياق.

23) يقول ابن جني: «حدود الكتاب سبعة وثلاثون بعد **الخطبة**، وآخرها ضرورة الشاعر»: الخاطريات: 23.

24) منهج البحث الأدبي عند العرب: 226.

25) نفسه: 227.

من المصادر

- إحكام صنعة الكلام: أبو القاسم محمد بن عبدالغفور الكلاعي (ق 6هـ) تحقيق: د. محمد رضوان الداية - د.ط [بيروت، دار الثقافة، د.ت].

- أحكام القرآن: أبو بكر أحمد بن علي الرازي الجصاص (370هـ) - ط 1 [بيروت، دار الكتاب العربي، 1986].

- إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري: أبو العباس أحمد بن محمد القسطاني (923هـ) ط 1989، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

- الجليس الصالح الكافي، والأنيس الناصح الشافي: أبو الفرج مُعافي بن زكريا النهراوي الجريري (390هـ)، تحقيق: د. محمد موسى الخولي - ط 1 [بيروت، عالم الكتب، 1981].

- الدرة الفاخرة في الأمثال السائرة: حمزة بن حسن الأصبهاني (351هـ)، تحقيق: د. عبدالمجيد قطامش - ط 1 [دار المعارف، القاهرة، 1971].

- زهر الآداب وثمر الألباب: أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري (453هـ)، تحقيق: د. زكي مبارك، وزاد في ضبطه وشرحه: محمد محيي الدين عبدالحميد - ط 4 [بيروت، دار الجيل، د.ت].

- سفر السعادة وسفير الإفادة: أبو الحسن علي بن محمد السخاوي (643هـ)، تحقيق: محمد أحمد الدالي - ط 1 [دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، 1983].

- فتح البيان في مقاصد القرآن: صدّيق بن حسن القنّوجي (1307هـ/1889م)، ضبطه: عبدالله بن إبراهيم الأنصاري - ط 1 [قطر، إدارة إحياء التراث، 1989].

- المجموع، شرح المُهذب: أبو زكريا محيي الدين بن شرف النووي (676هـ) - د. ط [بيروت، دار الفكر، د.ت].

- الموافقات في أصول الأحكام: أبو إسحاق إبراهيم بن موسى الشاطبي (790هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد - ط 1 [القاهرة، مطبعة محمد صبيح، 1969].



منهجية جديدة لقراءة الشعر العربي القديم

حميد لحمداني

أشرت في إحدى مقالاتي السابقة إلى أنه إذا ما احتفظنا بتلك الطريقة المألوفة التي نقرأ وندرِّس بها الشعر العربي القديم فإن الأمر سيؤول بنا حتماً إلى المساهمة من حيث لا ندري في إماتة الإبداعات العربية القديمة التي تستحق الاهتمام والتقدير، فلابد من تجديد زوايا رؤانا إلى تراثنا العربي القديم الغني بالعطاءات. ولعل إلحاح هذه الفكرة هو الذي دفعني إلى الاهتمام بالشعر العربي القديم وخاصة في تلك الدراسة التي كتبتها عن الأدب الجاهلي من زاوية نظر الأنطروبولوجية الأدبية وجمالية التلقي[1]، كما أنني ساندت الباحثين الشباب الذين رغبوا في دراسة أدبنا القديم من زوايا نظر منهجية حديثة ومعاصرة.

ولابد من الإجابة في هذا الصدد عن سؤال حرج ظل يتردد، بالنظر إلي المأزق الذي آلت إليه دراستنا للشعر القديم على الخصوص، وأقصد طريقة تلك الشخصية العالمة الواثقة من نفسها التي نتخذها ونظن أنها كلما نطقت عن العصر أو الأحوال السياسية والثقافية وحياة المبدع ومدلول الإبداع إلا وكانت ترسم معالم الحقيقة النهائية التي ينبغي على الجميع أن يسلم بها، وإلا فإن الاختلاف معها حول هذه الجوانب يعني سحب الحقيقة من الآخرين وجعْلها تحت ملكيتنا الخاصة لا غير. هذا ما يفسر في نظري كيف نشطت المعارك الأدبية في القديم بين المحافظين وأصحاب الصنعة وبين النقاد والتيارات الأدبية المختلفة

في العصر الحديث إلى حددو الستينات من هذا القرن الذي ودعناه. فالصراع النقدي الحاد الذي يكون عرضة للتحول إلى العنف هو نتيجة طبيعية لحجز الحق في معرفة الحقيقة من قبل طرف دون الآخر خصوصاً إذا كان هذا الصراع يدور حول مضامين الأعمال الأدبية المعالجة وتأويلات أحداث العصر ومشارب الثقافات. وهذه المسألة مرتبطة في الواقع بمرحلة سابقة من مراحل الفكر الإنساني حيث كانت موسوعية «العالم» تجعله يعتقد أنه استوعب كل الظواهر الاجتماعية والسياسية والثقافية والإبداعية، وقد نجد مثل هذه التصورات الواثقة حاضرة في الدراسات الأدبية والنقدية الحالية. كما ظل هذا التصور حاضراً في أوروبا إلى حدود النصف الثاني من القرن التاسع عشر. لقد كان لانسون في فرنسا على سبيل المثال مشبعاً بفكرة إمكانية بلوغ الإنسان حقائق الأشياء النهائية سواء ما يتعلق منها بالعصور أم بالمعاني الأدبية. ومع أنه كان يتحدث عن المعاني الظاهرة والمعاني الضمنية، فإن ذلك لم يكن ينفي أبداً لديه وجود دلالات ثابتة للنصوص الأدبية تعبر عن حقيقتها في ذاتها. ومثل هذه القراءات كانت تتجنب دائماً طرح السؤال المحرج التالي:

كيف يمن لناقد أن يدعي أنه توصل إلى حقيقة النص دون أن يفكر في حق النقاد المعاصرين واللاحقين في معاودة إخضاع النص الأدبي لعمليات استكشاف جديدة قد تجد فيه معاني لم يتمكن السابقون من الوصول إليها؟ والنقد العربي القديم في أبرز نماذجه هو نقد يقول بالمقصدية الناجزة سلفاً بصفة نهائية أي بحضورها كاملة قبل إنجاز الأعمال الأدبية وأن الأدب إنما هو ذلك الشكل الذي تتجلى فيه الفكرة حتى وإن كان اللفظ يصدر دفعة واحدة متزامناً مع الفكر. لقد قاد هذا التصور، إلى البحث الدائم عن الحقيقة الثاوية في النصوص، وبذلك اتخذ النقد الأدبي صورة سلطة إثبات أن ما نقوله هو تلك الحقيقة الثاوية وأن من يخالفنا إنما يحيد تماماً عن جادة الصواب.

إن التطور الحاصل في فهم علاقة الفكر بالظواهر الخارجية سواء كانت ظواهر تاريخية أم اجتماعية أم ظواهر أدبية، أثبت أننا لا نستطيع أن نتطابق مع حقائق الأشياء ومع الظواهر في ذواتها وإنما نرسم في أذهاننا تصورات عنها تخضع لكل الملابسات والظروف الذاتية والموضوعية للمتلقين وأن ما يتحصل لدينا عن تلك الموضوعات والظواهر قد يكون قريباً من حقيقتها أو بعيداً عنها، ولكنه في جميع الأحوال لا يمكن أن يتطابق تمام التطابق معها، لأن إدراك الحقيقة المطلقة للأشياء والظواهر هو ادعاء معرفة أكبر بكثير من إمكانيات الإنسان وملكاته. ولذلك نحن لا نتداول حقائق الأشياء والظواهر في ذاتها وإنما نتداول تصوراتنا عنها بكل ما تحمله هذه التصورات من مواقف ذاتية وفكرية وإيديولوجية. وأكثر الظواهر مدعاة للاختلاف في المواقف والتصورات هي الظواهر الأدبية لسبب أساسي هو أن الأدب لا يصرح لنا مباشرة بما يريد أن يقوله حتى ندعي أننا قادرون على أن نتفق جميعاً على معنى واحد حقيقي للنص الأدبي. وأنا أعتقد أنه لو كان الأدب حقاً هكذا لما أصبحت له أية أهمية زائدة عن تلك التي توجد في الكلام اليومي المباشر. ولكن قيمة الأدب بالتحديد قائمة في أنه يترك هامشاً كبيراً من الحرية للقراء في أن يفهموا ما بدا لهم فهمه من النص. قد يكون هناك شبه اتفاق على بعض الخطوط والعلامات العامة للقيمة الأدبية أو للمدلول في نص أدبي ما ولكن لا يمكن أن ندعي أن هذا يؤكد وجود حقيقة نهائية للنص، سواء كانت جمالية أم دلالية، لسبب بسيط هو أن النص الأدبي يمتلك خاصية فريدة من نوعها وهي أنه يحتوي في داخله على خصوصيات تجعله قابلاً لأن يقرأ قراءات متعددة في كل العصور بل في العصر الواحد، فكيف يمكن الادعاء بأن النص ثابت بينما هو يبرهن على الدوام وخلال جميع العصور بأنه دائم الحركة ودائم المقروئية؟

من هنا تأتي الحاجة الملحة إلى اختيار قراءات جديدة للنصوص العربية القديمة، لأننا لو ادعينا أن قراءة القدماء على أهميتها هي القراءات الوحيدة الممكنة للنصوص القديمة، فإن ذلك لا يعني إلا شيئاً واحداً وهو أننا نحكم على جميع تلك النصوص الأدبية بالموت النهائي. ومع ذلك فإنه ليس من السهل أن ننجح في منح مصداقية كبيرة لهذا الحكم، لأن السيرورة الثقافية اليومية تحرك دائماً قراءات جديدة للنصوص القديمة شئنا ذلك أم أبينا. وهذا يثبت أن تلك النصوص قادرة على فرض وجودها أيضاً في عصرنا وقادرة على استثارة دلالات وقيم جمالية لم يتم الالتفات إليها سابقاً.

ولنا أن نتساءل كيف استطاع الشعر العربي الجاهلي وغير الجاهلي أن يحافظ في نماذجه البارزة على حضوره الكامل في ثقافتنا الحالية؟ فلولا هذه الخاصية العجيبة التي تمتلكها تلك النصوص وهي قابليتها لأن تقرأ في كل عصر لما أمكنها أن تعرف هذا البقاء المتجدد.

هذا جانب مهم وهو مسألة ناقشناها أيضاً بشيء من الإسهاب في مقدمة كتابنا: **النقد التاريخي في الأدب ورؤية جديدة**[2].

تفترض هذه النظرة الجديدة التي شرحتها بتفصيل في كتابي المذكور ووسع مدارها أحد طلبتنا في الدكتوراه حين درس القراءات المتعددة لشعر أبي نواس[3]. أنه لم يعد هناك مجال لأن يحتكر الناقد دراسة شاعر مدعياً أنه سينفرد وحده بقول ما لم يستطع أحد أن يصل إليه من حقيقة الشعر والشاعر، لذلك عليه أن ينصت أولاً إلى كل ما قيل عن شعر الشاعر في الماضي والحاضر ويعرض ما يمكن أن يقوله هو عنه مما لم يكن أحد ربما قد قاله سابقاً، لكن على اعتبار أن ما سيضيفه ليس سوى اجتهاد أو وجهة نظر جديدة تعبر عن رأيه وليس عن الحقيقة الكاملة لهذا الشعر، لأنه بكل بساطة لا يمكن استيعاب

هذه الحقيقة بصورة كاملة مادامت القصائد لاتزال معروضة في الصيرورة التاريخية للقراءات ما شاء الله من استمرارية في الزمن الأرضي. لذا لا نستطيع أن ندعي أننا قلنا عن هذا الشعر ما قيل ويقال وسيقال؟ إن طبيعة الإبداع الأدبي تنفلت من أي محاولة لتجميدها في صورة تأهيلية وجمالية واحدة ونهائية.

قد يتم الاعتراض على هذا الرأي بسؤال كالتالي: كيف إذن يمكن أن نلقن للنشء أو للطلاب شعر شاعر إذا لم نكن قد استطعنا أن نفهم شعره ونحدد معانيه؟ المشكلة قائمة بالفعل في هذا السؤال بنفسه وفي منطلقاته التي لم تعد قادرة على الإقناع في وقتنا الحاضر. ذلك أن الشعر والأدب بصفة عامة لم يتم إنتاجه لكي يلقن بهذا المعنى الحرفي، بل لأن يكون موضع حوار وإبداء رأي وابتكار تأويلات محتملة. والأستاذ أو المعلم أو غير ذلك إنما هم موجِّهون لطرح الأسئلة وابتكار هذه التأويلات المحتملة وليس من مهامهم أبداً أن يفرضوا المعاني فرضاً بل أن يقنعوا فقط ببعض ما هو محتمل منها. وذلك لأن الشعر عامة مشبع بمواقع اللاتحديد. وجميع الاستعارات والتشبيهات وأنواع المجاز والتمثيل أو كل الكلمات الملتبسة التي تحيل على تقويم أو حكم ذاتي تكتفي بإعطائنا عناصر الصورة دون أن تعطينا الصورة ذاتها. فهذه لا يمكن أن تتولد إلا في أذهاننا اعتماداً على عناصر التشبيه أو الاستعارة أو الحكم الذاتي.

وإذا ما أردنا توضيح ما نقصده هنا، نفضل أن يكون ذلك بتناول أمثلة حية من الشعر الجاهلي على سبيل المثال. ونأخذ أبياتاً من قصيدة للشاعر: الحادرة(*) مطلعها:

بَكَرَتْ سُمَيَّةُ غُدْوَةً فَتَمَتَّعِ   وَغَدَتْ غُدُوَّ مُفارِقٍ لَمْ يَرْجِعِ(4)

وقد وردت في ديوانه المنشور بإملاء أبي عبيدة بن العباس

اليزيدي عن الأصمعي[5]. كما وردت في المفضليات[6]. أما الأبيات التي نريد تحليلها بالإضافة إلي المطلع فهي على التوالي:

وتزوّدت عيني غَداةَ لقيتُها ... بلوى عُنَيْزَةَ نَظْرَةً لم تَنْفَعِ
وتَصَدَّفَتْ حَتّى اسْتَبَتْكَ بواضحٍ ... صَلْتٍ كمُتَصَبِ الغَزال الأتلَعِ
وبِمُقْلَتَيْ حَوْراءَ تَحْسَبُ طَرْفَها ... وَسْنانَ، حُرَّةِ مُسْتَهَلِ الأدمُعِ
وإذا تنازِعُكَ الحَديثَ رأيْتَها ... حَسَناً تَبَسُّمُهَا لَذيذَ المَكْرَعِ
كَغَريضِ ساريةٍ أدَرَّتْهُ الصَّبا ... مِن ماءِ أسْحَرَ طيِّبِ المسْتَنْقَعِ
ظَلَمَ البطاحَ بهِ انْهِلالُ حريصَةٍ ... فصَفا النِّطافُ بها بُعَيْدَ المُقْلعِ
لعِبَ السُّيول بِهِ فَأصبَحَ ماؤُهُ ... غَللا تقَطَّعَ في أصولِ الخِرْوَعِ

لا يكتسب مطلع القصيدة قيمته الشعرية في نظرنا من أبعاد دلالية تقف وراءها صور شعرية أو إشارات إيحائية، لأن البيت لا يتضمن منها الشيء الكثير باستثناء ما يمكن أن يفكر فيه القارئ وهو يرى الذات توجه الكلام لمخاطب مفترض قد يكون هو الذات نفسها بقوله: «**بَكَرَت سُميَّة غُدْوَةً فتَمَتّع**» فما هو موضوع الدعوة إلى التمتع؟ هل هو جمالها أم هو حالتها وقد بكرت أم هو التمتع بوداعها كما ذهب إلى ذلك محققا المفضليات وقد أخذا بعين الاعتبار مدلول الشطر الثاني «**وغَدَت غدوٌّ مُفارق لَمْ يَرْجعِ**»؟ وذلك حين قالا: «يقول إن سمية اعتزمت الرحيل مبكرة، وغذت مفارقة فأصِبْ من وداع»[7]. ونقل محقق ديوان الحادرة رأي أبي الفرج الأصفهاني في التمتع في هذا البيت إذ قال: «قوله فتمتعي، يخاطب نفسه أي تمتعي منها قبل فراقها»[8] وأنت ترى هنا أن الفعل مروي بياء المخاطبة، وهي كما ذكر صاحب الأغاني تشير إلى النفس وكأن الشاعر يخاطبها. وهذا المعنى قريب من تأويل محققي المفضليات ولعلهما استندا إلى تأويل أبي

الفرج. غير أن التأويلات الأخرى المذكورة في تساؤلنا تبقى محتملة. ومع أن بنية هذا البيت مصاغة بطريقة خالية من الصور البلاغية، فلا نتوقع أن تصلنا دلالته بطريقة آلية، لأن الشاعر سكت في البيت عن موضوع التمتع وترك مهمة البحث عنه للمتلقي. أما إذا تساءلنا عن القيمة الشعرية لهذا البيت، فإننا نميل إلى القول بأنها تعود بالدرجة الأولى إلى بنية التقطيع الموسيقي الداخلية في تفاعلها مع البنية العروضية للبحر الكامل، ونرى أن الإيقاع الداخلي يهيمن بشكل ملفت للنظر:

بكرت، وغدت/ غُدْوَةً، غدَتْ، غُدوٌ/ تمتُّعٍ، يرجعِ

ولعل قوة الموسيقى الداخلية في مجموع القصيدة هو ما جعلها مؤهلة لأن تكون من القصائد المغناة في عصر ازدهار الغناء بأصوات متعددة: ابن محرز والغريض وابن مسجح[9].

وتعود القيمة الشعرية للمطلع في المقام الثاني إلى ترك موضوع التمتع غفلاً كما قلنا مع أن البنية النحوية في البيت مكتملة وهذا ما يولد خاصية اللاتحديد، وما يأتي بعد المطلع في البيتين التاليين إنما هو وقائع تالية:

على أنه من حقنا أن نستأنس بالبيت الثاني والثالث لترجيح معنى التمتع بجمال سمية لا بوداعها، لأن الوداع يستدعي في جميع الحالات الحزن وليس المتعة، والأخذ بهذا المعنى الأخير لابد من تشييده على قاعدة الاستقلالية التامة للمطلع عن باقي الأبيات اللاحقة. وإذا ما قبلنا تشييد المعنى الأول على افتراض الترابط الدلالي بين بعض الأبيات في القصيدة فإننا سنلحق دلالياً البيتين التاليين بالمطلع:

وتزوَّدت عيني غَداةَ لقيتُها ... بِلِوى عُنَيْزَةَ نَظْرَةً لم تَنْفَعِ

وتَصَدَّفَتْ حَتّى استَبَتْكَ بواضِحٍ ... صَلْتٍ كمُتَصَبِ الغَزال الأتلَعِ

ففي البيت الأول يتم التركيز على متعة النظر دون تحديد موضع النظر، لذا من حقنا أيضاً أن نفترض أنه وإن كان النظر سيتركز على الوجه باعتباره مركز تفاعل أساسي بين الأشخاص في العلاقات الاجتماعية إلا أنه يمكن أن يشمل الجسم كله بلباسه وهيأته. وهنا أيضاً موقع آخر للاتحديد يمنح القارئ كثيراً من الحرية في خلق عالم من الافتراضات عن الكيفية التي تزودت بها عين الشاعر من سمية. أما قوله: **نَظْرَةً لم تَنْفعِ**، فهو في حاجة أيضاً إلى إضافة تأويلية من عندنا فنقول مثلاً لم تنفع إطالة النظرة في إرواء غليله منها، خصوصاً وأن الرحيل ينذره بانقطاع الصلة بها. ولعله لهذا السبب قال في مطلع البيت، **وتزودت عيني**، وكأنه كان يشحن ذهنه ليختزن في ذاكرته أكبر قدر من التفاصيل عن صورتها وهيأتها قبل رحيلها. وجميع الكلمات التي جاءت بديلاً عن عبارة «**لم تنفعِ**» في الروايات الأخرى للبيت تصب في نفس المعنى: (**لم تُقلِعِ**، أي لم تكْفٍ، **لم تَنْفعِ**» في الروايات الأخرى للبيت تصب في نفس المعنى: «لم تُقلعِ، أي لم تكفِ، لم تَنْقعِ أي لم تُرْوَ). وهكذا نرى كم من الجهد في التأويل والافتراضات ينبغي بذله من أجل تشييد المعاني الاحتمالية.

لايزال التمتع بالنظر سارياً في البيت الثالث وهنا يتم تحديد موضع النظر بدقة على خلاف ما سبق، بحيث يصبح مجال التأويل أضيق على الأقل فيما يخص هذه النقطة، بينما نجد كلمات أخرى يمكن أن تُطلق عنان القراء في اتجاهات عدة من التأويل، منها كلمة **استبتك** وعبارة التشبيه: **كمُتَصَبِ الغَزالِ الأتلعِ**. ذلك أن تشخيص معنى السبي هنا لا يمكن أن يكون إلا فردياً، بمعنى أن كل قارئ سيحاول أن يجرب أو على الأصح يتخيل لفائدته الخاصة كيف يكون السبي بالنظر إلى سمية أو أمثال سمية. ولابد أن يكون للقارئ أيضاً خبرة خاصة بالغزلان وأعناقها لكي يقترب من تكوين الصورة التي يقدم لنا

التشبيه عناصرها لا فحواها. **جيد صلت** أي مشرق من جهة ثم بعد ذلك جيد طويل كجيد الغزال الأتلع من جهة ثانية. ولن يتمكن القارئ من إهمال ما يحتمل أن يثيره في ذهنه في الالتباس ذلك الفعل الوارد في بداية البيت حين يقول الشاعر: **وتصَدَّفَتْ حَتَّى اسْتَبَتْكَ بِواضِحٍ**. خصوصاً إذا هو راجع المعاجم التي ستقول له أن تصدَّفت بمعنى أعرضت. فلقد ورد في اللسان: «صدَف يصدِفُ صَدْفاً يَصدِفون عن آياتنا سوء العذاب بما كانوا يصدفون» أي يُعرضون (...) ويقال امرأة صدوف للتي تعرض وجهها عليك ثم تَصدِف، والصدوف من النساء التي تصدِف عن زوجها».

وفي جميع هذه الحالات نرى أن الإعراض حاضر. وإذا ما أخذنا بهذا المعنى فإننا سنوجِّه التأويل نحو وجهة ليست في صالح الذات المتكلمة لأنها حينئذٍ ستبدو غير مرغوب فيها من قبل سمية وهذا معنى مرذول، لأنه يُفترض في هذا السياق أن لا تُحطَّ الذات من قدر نفسها. وبإمكاننا أن نجد حلاً لهذا الوضع إذا ما أخذنا حالة المرأة الصَّدوف التي تعرض وجهها وتصدِف، أي أنها تثير الانتباه إليها ثم تُعرض بعد ذلك، ألا يكون هذا فقط سلوكاً دالاً على الدلال والتمنع لا الإعراض؟ وهذا الاتجاه في التأويل على كل حال أكثر مقبولية وملاءمة للوضع الدلالي العام الذي نحن بصدد تشييده هنا.

على أننا يمكن أن نذهب بالتأويل أيضاً في اتجاه آخر لا يقل مقبولية عن السابق. إذ لا ننسى أن المرأة المتحدث عنها في هذه المقطوعة مُزمِعة على الرحيل، فلم لا نقول بأنها تصدَّفت أي عدلت بوجهها نحو وجهة سفرها، بعد أن تبادلت النظر مع الشاعر. ونظراً لأن الشاعر كان يلتقط في هذه اللحظات كل ما كان يريد اختزانه من سماتها وأحوالها لاختزانها كما قلنا في الذاكرة، فقد كانت آخر صورة

التقطها هي انحرافها بجيدها عنه لتشرع في الرحيل. إذن فهذا لقي من الشاعر استحساناً كما نرى: **وَتَصَدَّفَتْ حَتَّى اسْتَبَتْكَ بواضِحٍ.**

ونعتقد أن لقطة الانحراف هذه نحو السفر يشترك في رسم معالمها أيضاً البيت الموالي الذي يقول فيه الشاعر:

وبِمُقْلَتَيْ حَوْراءَ تَحْسَبُ طَرْفَها وَسْنانَ، حُرَّةِ مُسْتَهَلِّ الأدمُعِ

ونحن نعتمد في تدعيم الربط بين البيتين على البنية النحوية ونقصد علاقة العطف القائمة في الصيغة الجامعة بين البيت السابق وهذا البيت: «**اسْتَبَتْكَ بواضِحٍ... و(استبتك) بمقلتي... إلخ**».

ونرى أيضاً أن الانحراف بالوجه الذي تم التركيز عليه لرسم صورة الجيد الناصع الطويل هو نفسه الذي سمح للشاعر بأن يرصد نظرتها الجانبية التي يتحلى فيها حور العينين أكثر ما يكون التجلي مع كل ما يلابس ذلك من وصف الطرف الناعس. ويبقى بين أيدينا قوله: **حرة مستهل الأدمع**. وإذا ما رجعنا للمفضليات سنجد أن المقصود بهذه العبارة أنها حرة الوجه كريمته[10].

لكننا نلاحظ أن الشاعر وصف مجرى الأدمع بأنه حر وليس الوجه بكامله. ويبدو أن العرب كانوا مستأنسين بهذا الوصف لعلامات يعرفون بها الكريمات من النساء بعضها متعلق بشكل مجرى الدمع. لذا فكل ما يمكن أن نتصوره في هذا الصدد من تأويلات سيكون مرتبطاً بما نعرفه في وقتنا الحاضر من سمات نميز بها وجوه الكريمات من النساء. وهذا يدفعنا بالضرورة إلى تحيين تأويلنا للنص شئنا أم أبينا. وحتى إذا ما رجعنا إلى معاجم المعاني، فإن تصور المعاني التي ستُعرَض علينا في هذا الصدد سيبقى رهيناً على الدوام بإمكانياتنا التخييلية الخاصة وبمخزوننا الثقافي وخبراتنا اليومية الخاصة.

ونرى بعد هذا أن الأبيات الباقية لها استقلالية أكبر عن الأبيات السابقة، وإن كان موضوع الحديث عن سمية يوحدها في المستوى العام. ونتناول منها الآن البيتين التاليين:

وإذا تنازعُكَ الحَديثَ رأيْتَها حَسَناً تَبَسُّمُهَا لَذِيذَ المَكْرَعِ[11]
كَغَرِيضِ سارِيَةٍ أدَرَّتْهُ الصَّبا مِن ماءِ أسْحَرَ طيِّبِ المُسْتَنْقَعِ[12]

ونجد أنفسنا هنا أمام حكم قيمة يدرجه الشاعر في سياق البيت الأول وهو الماثل في عبارة «**حسناً تبسمها**» ومرجعية هذا الحكم ذاتية، ولذلك فالقارئ لا يمكن أن يستند إلى مقياس موضوعي لتقدير حسن هذا التبسم. لذا سيكون مضطراً إلى الارتكاز على تقديره الذاتي بالاستفادة دون شك من تجاربه السابقة الخاصة. ولهذا لا يُستبعد مثلاً أن يستحضر قارئ ما ابتسامة امرأة سبق له أن رآها. وما يبدو أكيداً هنا هو أن الصورة التي كانت ربما خطرت في ذهن الشاعر ساعة إنجاز قوله الشعري ستكون شديدة الاختلاف عن الصور التي يولدها قراء العصر الحديث. لأن الابتسامة لا يمكن إفراغها من حمولتها الجمالية الذاتية الخاصة بامرأة ما كما لا يمكن إغفال مرجعيتها الاجتماعية والحضارية وكل ما يتعلق بالصورة المتخيلة، ونقصد بذلك امرأة بذاتها تبتسم في وسط اجتماعي ما وفي مرحلة حضارية ما، إذ لا يمكن فصل الابتسامة عن إطارها العام وعصرها. كما أن الإعجاب بابتسام امرأة هو مسألة خاضعة أيضاً لثقافة المعجب وذوقه الشخصي.

نجد اللاتحديد أيضاً قائماً في البيت الأول في العبارة التالية: **لذيذ المكرع**. والضمير هنا يعود بالطبع على التبسم. ويتجاوز الشاعر هنا حكم القيمة إلى بناء صورة تخييلية أي إلى اعتبار التبسم موقعاً يمكن أن ينهل منه الإنسان فيجد في ذلك لذة. ومع ذلك تبقى أسئلة كثيرة معلقة: كيف هي هذه اللغة التي يتحدث عنها الشاعر وما

بالضرورة أن تعيش إحساس الشاعر كما كان في الماضي. وهل نحن قادرون بالفعل على أن ندله على إحساس الشاعر؟

وحتى إذا ما حاولنا أن نحد من هذه التأويلات المعاصرة المحتملة التي يمكن أن يصفها البعض بأنها **منفلتة**، وذلك بالانتقال إلى البيت الثاني، فإننا سنواجه مشاكل كثيرة تضاف إلى ما سبق. ذلك أن البيت الأول لابد أن يكون قد استثار في أذهاننا صورة ما **لمكرع عذب**، وأن ذهننا سيتجه حتماً إلى صفاء الماء الملائم لحسن التبسم. غير أن البيت الثاني يضعنا أمام مشكلة كبيرة قد تكون لها أبعاد حضارية وبيئية وربما خاصة بعلم التربة. وأشير هنا بالتحديد إلى الشطر الثاني وبالأخص إلى أبعاد المعنى المعجمي لكلمة أسجَرَ، في قوله «من ماءِ أسجَرَ(*) طيِّبِ المسْتَنْقَعِ»، فقد ورد في اللسان ما يلي:

«... الأسجر: الغديرُ الحرُّ الطين. وغدير أسجر يَضرب ماؤه إلى الحمرة، وذلك إذا كان حديثَ العهد بالسماء قبل أن يصفو.. وقيل سُجرة الماء كُدرته..».

فهل نأخذ هنا بمعنى الصفاء الذي افترضنا التلميح إليه في البيت الأول أم نأخذ بلذاذة كدرة الماء بالطين الحر كما جاء في الدلالة المعجمية؟ خصوصاً وأن معنى الغريض يدل على الماء الحديث العهد بالنزول، وقيل إنه الماء الطري وحداثة نزوله تجعله مشوباً بحمرة الطين الحر، وأي صنف من اللذاذة سنتحدث عنه إذا لم نكن عارفين بنوع الطين الذي يشير إليه الشرح المعجمي؟ وهل تشير عبارة طيب المستنقع فعلاً إلى الطين الحر الذي يجعل الماء لذيذاً عندما يسقط للتو من السماء؟ وماذا يعني في النهاية أن يكون تبسم المرأة لذيذاً كمكرع من هذا النوع، وهل يكون في وسع القراء أن يستحضروا كل المشاعر والأحاسيس التي كان يعيشها الشاعر في تجربته الشعرية هاته. وهل يلزمنا بالضرورة لكي نحس ونتفاعل مع قصيدة قديمة ونصحح

إحساساتنا الخاصة بها أن نستعين بخبراء البيئة الصحراوية القديمة وبعلماء التربة؟ وهل في وسع هؤلاء الخبراء أن يأخذوا من هذين البيتين معطيات تامة الوضوح يعتمدون عليها في أبحاثهم لمساعدتنا على الفهم؟

وإذا ما عرفنا أن الشاعر يوسع مجال التشبيه التمثيلي في بيتين لاحقين يسترسل فيهما في وصف الطبيعة فيقول:

ظَلَمَ البطاح بهِ انْهلالُ حريصَةٍ   فصَفا النِّطافُ بها بُعَيْدَ المُقْلعِ(13)
لعِبَ السُّيولُ بِهِ فَأصبَحَ ماؤهُ   غَللا تقَطّعَ في أصولِ الخِرْوَعِ(14)

إذا عرفنا ذلك، فإننا ندرك إلى أي حد نحن في حاجة إلى أن نجد رابطاً يفسر لنا توسيع المعنى بهذا الشكل بحيث نحتفظ بسريان التبسم في كل التفاصيل الذي جاءت بها صورة الماء والبطاح والسيول فهل كانت هذه الطريقة للانتقال إلى موضوع آخر تدخل في نطاق ما يدعى **حسن التخلص**، أم أن الشاعر العربي كان لا يجد غضاضة في الانتقال من سمة جمالية واحدة للمرأة ليجعلها تستوعب مظهراً كاملاً من مظاهر طبيعية؟ وهل نحن قادرون على إدراك إحساس الشاعر القديم هذا بجميع نوابضه وخفاياه أم أننا سنحاول أن نخلق لأنفسنا بطاحاً ونطافاً صافية أو مكدرة على مقاس ذخيرتنا الثقافية بكل ما فيها من معلومات قد تشترك في تكوينها لقطات الصحراء تختزنها الذاكرة، ربما نكون قد التقطناها ذات يوم منسي من شريط سينمائي أو تقرير صحافي أو رحلة استكشافية؟

وإذا ما تأملنا البيت الأول من البيتين المذكورين سنجد أنفسنا مجدداً أميل إلي العودة إلى ما كنا قد تحدثنا عنه من صفاء المكرع. فلم لا تكون هذه النطاف الصافية هي بالذات ما كان يشير إليه الشاعر في السابق. أم ترى أن بعضنا يفضل الماء المطيب بالطين الحر غِبَّ نزوله

من السحاب مادام النص يتحدث عن اللذاذة، وليس عن الصفاء والإشراق؟

الشعر العربي القديم يدعونا دائماً إلى الحرص على معرفة المعاني القديمة التي كانت للكلمات المستعملة فيه. وهذا في نظرنا أمر ضروري بحكم أن كثيراً من المفردات قد فقدت في الوقت الحالي قدرتها التداولية. إن الرجوع إلى المعاني القديمة هو في حد ذاته عامل من عوامل تنويع اتجاهات التدليل والتأويل، فيكفي أن نأخذ بمعنى دون المعاني الأخرى الموجودة في المعاجم أو الشروح المقترحة في الديوان أو المختارات أو دراسات الأقدمين حتى نرى أننا نكيف معاني الأبيات في اتجاه واحد دون الاتجاهات الأخرى. وهذا في الواقع يعطي للشعر العربي القديم خاصية تأويلية أوسع، ولكي أوضح هذا الجانب آخذ على سبيل المثال كلمة «ظلم» في قوله: «**ظَلَمَ البِطاح بِهِ انْهِلالُ حريصَةٍ**».

فإذا أخذنا بالشرح الوارد في الديوان، فإن المعنى يكون أن البطاح **مظلومة**، أي أصابها المطر في غير وقته. وهذا المعنى مكتف بذاته لا يلتفت إلى مدلول الحريصة الذي يعني السحابة التي توقع مطراً شديداً يحرص الأرض أي يزيل قشرتها. لذا نجد جهة أخرى نجد معنى آخر لكلمة **ظلم**، نراه أكثر مقبولية وتناسباً مع مدلول الحريصة، وهو الذي ذهب إليه صاحب اللسان حين قال: «**ظَلَمَ السيلُ الأرض إذ خَدَّد في غير موضع تخديداً**» وأعطى المثال ببيت الحويدرة هذا. بمعنى أن ابن منظور يميل إلى هذا المعنى الذي يتناسب مع المطر الغزير الذي يزيل قشرة الأرض ويخدد البطاح. وهذا الاتجاه الاحتمالي للمعنى يتناسب أيضاً مع الشطر الثاني للبيت وقد جاءت فيه هذه الفاء العاطفة التي تفيد الترتيب:

ظَلَمَ البطاح بـهِ انْهلالُ حريصَةٍ فصَفا النِّطافُ بها بُعَيْد المُقْلِعِ

لذا نتصور هذا المعنى الاحتمالي كما يلي: **بعد أن تخددت البطاح بهذه السحابة الغزيرة سال الماء وصفاً بعد توقف انهمار المطر.** وهذا التأويل كما نرى يعزز احتمال أن يكون الماء الذي يراد به تشبيه لذاذة المكرع صافياً عذباً. والعذوبة لا تتنافى على كل حال مع اللذاذة. هذا دون أن نستبعد كلياً مقبولية الماء ذي الكدرة، لأن فيه أيضاً لذاذة الطين الحر. وهذا يعني أننا في الحالين معاً لم نصل إلى معاني قاطعة ولا جازمة ولم ندّع أننا بلغنا رغم كل شيئ الحقيقة النهائية لدلالة هذه الأبيات، فهي حتماً قابلة على الدوام للنقاش وستبقى كذلك إلى ما شاء الله.

يستوقفنا في البيت الأخير لفظ اللعب الوارد في بداية الشطر الأول: «**لَعِبَ السُّيولُ بهِ**... إلخ»، وفي دلالة اللعب هنا معنى التجاذب فالبطاح تتنازع الماء تدعمها السيول في لعب الطبيعة هذا لكي توزع الماء على أصول الخروع. ومن يمنعنا من إقامة علاقة سرية بين مفهوم اللعب الذي رأينا أنه نوع من التجاذب وبين مدلول التنازع في البيت الأول: حين يقول الحويدرة:

وإذا تنـازعُـكَ الحَـديثَ رأيْـتَـهـا   حَـسَنـاً تَـبَـسُّـمُـهَـا لَـذيـذَ المَكْـرَعِ

فإقامة العلاقة بين الحديث والتبسم قائمة، لأن التبسم هنا لا ينفصل عن منازعتها الحديث كما أننا سبق أن أثبتنا العلاقة بين التبسم والماء الحديث العهد بالسقوط. لذا نميل إلى الاعتقاد بأن عناصر الاتصال بين الأبيات الأربعة قائمة على مستوى الاحتمال لا اليقين. وقد نذهب إلى حد اعتبار الخروع شريكاً للشاعر في الاستمتاع بلذاذة المكرع مادامت لذاذة التبسم شبهت بغريض السارية، وغريض السارية هو الذي لعبت به السيول فجعلته غللاً يتقطع في جذور الخروع. ألا تجعلنا القصيدة هنا بالتحديد نعتقد أن الشاعر العربي القديم كان

لا يضع حدوداً فاصلة بين وجوده الخاص ووجود بعض مظاهر الطبيعة التي ينتمي إليها وأنه، إذا صح التعبير، كان يؤنسن الطبيعة، ويجعلها امتداداً لذاته.

إلى هنا نرى أنها الشعر غير قابل للفهم مثلما نفهم عبارة نُخاطَب بها في حياتنا اليومية، إنها تجربة تستدعينا رغماً عنا أن نخوضها بكل ما في الكلمة مِن معنى لنكتشف فيها ذواتنا بالشكل الذي لم يسبق لنا سلفاً أن خبرناه. وإذا أدْركَ الشعر على هذا النحو فإننا لن نبحث فيه عن المعنى الموجود سلفاً بل عن معناه الذي تولد عند خوض غمار تجربتنا فيه، وسنكون على استعداد للإنصات إلى ما تولد من دلالات فيه عبر تجارب الآخرين. ولذلك أعتقد أن دراسة الشعر العربي القديم والحديث على السواء ينبغي أن تكون فرصة للباحثين لكي ينصتوا إلي ردود أفعال زملائهم وطلبتهم ليتمموا الصورة التي كونوها عن هذا الشعر. إذن لا ينبغي أن نجعل النشء يفهم الشعر بل ينبغي أن نجعله يعيشه بكل الوسائل البيداغوجية الممكنة ليقول لنا بعد ذلك كيف كانت تجربته الخاصة معه. هذا يعني أن الشعر والإبداع عموماً وضعا لكي نتحاور بصددهما حول تجاربنا المختلفة لا لأن يُفهم بعضنا البعض ما توهمنا أنه حقيقتهما النهائية. وينبغي في نظري على الأقل أن **نتخلص من جلسات *تدريس الشعر* لنستبدلها *بحوار حول الشعر* تتوارى فيه إلى حد كبير سلطة الباحث في فرض معناه الخاص وتحضر فقط مقارنة الحوارية والاستكشافية والتوليدية. على أساس أن يكون مستعداً لأن يفيد ويستفيد**(15).

ولعل هذه ستكون هي الطريقة المثلى لإخراج دراسة الشعر القديم على الأخص من المأزق الحرج الذي هو فيه الآن. وإن تطبيق هذا المنهج على نماذج من الأدب العربي القديم له غاية عملية وهي جعل الدراسات الأدبية العربية تلاحق التقدم الباهر الذي سارت عليه المناهج الأدبية

العالمية[16]. بما تجمع لديها من تجربة طويلة عبر العصور ساهمت فيها الثقافة العربية بالشيء الكثير. ولذلك حينما يستفاد من الفكر العالمي في مجال العلوم الإنسانية فليس معنى ذلك أننا انفصلنا عن ثقافتنا الخاصة بل عدنا إليها بدفعة جديدة تفجر ما فيها من طاقات كامنة. هذا هو المسار الصحيح لخدمة الثقافة العربية. ولتجديد رؤيتنا لشعرنا القديم الغني بالدلالات والقيم الجمالية.

الهوامش

1) أقصد كتابي: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي) المنشور بمطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. 1997.

2) صدر عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة 1999.

3) أشير هنا بالتحديد إلى الرسالة التي أشرفنا عليها وهي من إنجاز: د. محمد مساعدي تحت عنوان: في تاريخ تلقي الشعر العربي القديم نماذج من تلقي شعر أبي نواس. أطروحة دكتوراه نوقشت سنة 2000. مرقونة ومودعة بخزانة كلية الآداب ظهر المهراز فاس/ المغرب.

*) اسمه الكامل: الحادرَةُ قطبة بن أوس الذبياني، وهو كما أشرنا شاعر جاهلي. له أشعار قليلة معظمها أبيَات متفرقة. جمعت في ديوان. وقيل أنه لقب بالحادرة لضخامة منكبيه. ويدعى أيضاً بالحويدرة.

4) الغُدوة في اللسان: البُكرة ما بين صلاة الغداة وطلوع الشمس. وتقابَلُ الغودة في الصباح الباكر بالأصيل مساء. وحين قال الشاعر بكرت سمية غدوة، فكأنه قال بكرت بكرة. وقد ورد البيت في المفضليات بهذه الرواية، ولعله أفضل من الناحية الإيقاعية.

5) ديوان شعر الحادرة. حققه وعلق عليه: الدكتور ناصر الدين الأسد. دار صادر بيروت. وقد اعتمدنا في دراستنا هاته على الطبعة الثالثة الصادرة سنة 1991.

6) المفضليات مجموعة من أجود الشعر العربي القديم في العصر الجاهلي وصدر الإسلام وهي منسوبة إلى المفضل الضبي وقد اعتمدنا على النص المحقق من قبل: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون. الطبعة الرابعة. دار المعارف بمصرد 1964.

7) المفضليات: تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون. مرجع مذكور. انظر ما ورد في الهامش رقم 1 من الصفحة 43.

8) انظر الديوان: ص: 44. الهامش رقم 6.

9) انظر الديوان ص: 44. نهاية الهامش رقم 6.

10) المفضليات. مرجع مذكور ص: 44. انظر الهامش رقم 4.

11) التنازع: التجاذب. انظر شرح كلمة المكرع في التحليل.

12) ورد في اللسان: «الغريض: الطري من اللحم والماء واللبن والتمر... ومنه قيل لماء المطر مغروضٌ وغريضٌ... والمغروض ماء المطر الطري» ولعل هذا المعنى ملائم لتأويل البيت./ السارية: السحابة تمطر ليلاً./ أدرّتهُ: تمثل صاحب اللسان ببيت الحويدرة هذا وقال: الريح تُدرُّ السحاب وتستدرُّه أي تستجلبه./ الصبا: ريح تقابل الدَّبور، وهي ريح شرقية تهب عندَ استواء الليل والنهار./ أسجر انظر شرحها في التحليل. والأسجر مثل الأسحر بالحاء. وهو الغدير الحر الطين كما ورد في اللسان.

*) ورد البيت في رواية أخرى كما يلي:

بغريض سارية أدرّتْه الصَّبا　　　من ماء أسْحَرَ طيِّب المستنقع

وقد وقع التغيير كما نرى **في كلمتين**.. وشرح صاحب اللسان هاتين الكلمتين بعد أن أورد البيت قائلاً: الغريض الماء الطريُّ وقت نزوله من السحاب.... وأسحر غديرٌ حرُّ الطين، (ولها نفس معنى أسجر) كما نرى.

14) ورد في اللسان: ظَلَمَ السيل الأرض إذا **خدَّد** فيها في غير موضعٍ تخديداً وأعطى المثال ببيت الحويدرة هذا. وورد في الديوان: ظَلَم: جاء في غير وقته: يقال أرض مظلومة إذا أصابها المطر في غير وقته (ديوان الحادرة: ص: 49)./ البطاح: مفرد بطحاء، ويجمع أيضاً على بطحاوات. والبطاح تراب لين مما جرته السيول./ انهلال: انهلت السماء إذا صبت، ومنه انهلال الدمع وانهلال المطر./ الحريصة والحارصة: السحابة تحرص وجه الأرض بقشر وتؤثر فيه بمطرها من شدة وقعها. واستشهد صاحب اللسان ببيت الحويدرة هذا أيضاً./ النطاف. مفردها النطفة، وهي هنا بمعنى الماء الصافي./ المُقلع: جاء في اللسان: «قال بعض العرب: أعْصَبت السماءُ أياماً بعينٍ ما فيها فرسخ. والعين: أن يدوم المطر أياماً. وقوله ما فيها فرسخ يقول: ليس فيها فرجة ولا **إقلاعٌ**» والمقصود هنا ليس فيها انقطاع. والمقلع إذن هو انقطاع المطر.

14) جاء في اللسان: قال أبو حنيفة: الغللُ: السيل الضعيف يسير من بطن الوادي فلا يكاد يُرى ولا يتّبع إلا الوطاء./ الخِروَعُ: كل نبات قصيف ريّان من شجر أو عشب، وكل ضعيف رخو.

15) أكدنا على نفس هذه الفكرة في مقالنا المنشور بعنوان تدريس الأدب في الجامعة أي منهج؟ انظر مجلة علامات في النقد العدد 42 ديسمبر 2001. ص: 186.

16) أشير هنا على الأخص إلى الاتجاهات الأنطروبولوجية في نقد الأدب وتحليله لأنها تنظر إلى الظاهرة الأدبية باعتبارها تجربة غير منفصلة عن ممارسة الوجود الذاتي أو

الجماعي، ولذا فهي تعيد تجديد الذات وفتح آفاق جديدة أمامها. انظر على الأخص كتاب: التخييلي والخيالي للكاتب الألماني فولغانغ آيزر. ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء 1998. كما ندعو إلى النظر في كتاب فولفغانغ آيزر أيضاً: **نظرية الأدب من منظور تحقيبي، الأسس الفلسفية وآفاق الاستثمار**. ترجمة عز العرب الحكيم بناني. مكتبة المناهل 1997. ولا ننسى أن نشير إلى أهمية الدراسات النفسية للأدب باعتبارها تشير إلى دور الصراع النفسي في الإنتاج والتفاعل مع الأدب على حد سواء.



القيم المعرفية للتراث بين شاعرين: عرار وطوقان

سمير شريف استيتية

تمهيد

ينبغي لنا قبل الخوض في تناول القضايا الرئيسية في هذا البحث أن نُعَرّجَ باختصار على مفهوم القيم المعرفية. إنها البحث الفلسفي الذي يسميه بعض الباحثين العرب «أبستمولوجيا» Epistemology بنقل منطوق الكلمة إلى العربية، دون أن يشغلوا أنفسهم بالبحث عن مقابل عربي لهذا اللفظ.

يعرّف بعض العلماء الأبستمولوجيا بأنها: «نظرية الإنتاج النوعي للتصورات العلمية. إنها النظرية التي تهتم بتشكيل نظريات كل علم على حدة»[1]. هذه النظرية هي أحد أهم التوجهات الفلسفية التي أطلقت الفلسفة بمقتضاها أيدي العلماء في مجال علمهم، وجعلت لهم سلطان النظر الفكري والفلسفي في ميادين تخصصهم. ومن هنا، صار بإمكان عالم الرياضيات أن يتكلم على فلسفة علمه، وأن يؤطر البنى الذهنية المنظمة للتفكير الرياضي. وهكذا الشأن بالنسبة إلى ميادين العلم المختلفة من فيزياء، واجتماع، وسياسة، واقتصاد، وغيرها من العلوم سواء أكانت علوماً بحتة أم اجتماعية.

من جهة ثانية، أصبح الفيلسوف يتحدث عن فلسفة الرياضيات فقط، أو فلسفة الفيزياء وحسب، أو فلسفة الاجتماع ليس غير، في حين كان الفيلسوف التقليدي غير الأبستمولوجي يتكلم على فلسفة العلم، هكذا بإطلاق، دون أدنى تخصيص.

والقيم جزء رئيس من التراث. ولما كان لكل أمة تراثها الخاص بها، كان لها قيمها الخاصة بها. ولذلك فإننا عندما نذكر كلمة (القيم) فإننا نمس جوهر التراث ولبَّه، لأنها مستمدة من هذا الجوهر. في ضوء ما قلناه، يمكن لعالم الاجتماع مثلاً، أن ينظر في المكونات العامة للبنى الذهنية للتراث الثقافي لأحد المجتمعات ويعمل على تقنين هذه المكونات وتقعيدها باعتبارها مكونات للتراث. والتراث بمقتضى ما أراه عند تطبيق قواعد الابستمولوجيا هو الهوية التي تكونت لدى أبناء المجتمع الواحد في مراحل تاريخها، فأصبحت منطلقاً لكثير من الأفعال والتصورات، وحكماً على أكثر الأفعال والمنطلقات.

وعلى ذلك فإن الماضي جزء من الحاضر الثقافي، لأن الثقافة لا يمكن أن تكون بمعزل عن التراث. وبذلك يكون للماضي حضور في التفكير الواعي وما قبل الواعي Subconscious في السلوك الحاضر للأمة.

عرار وطوقان والقيم المعرفية للتراث

في ضوء هذا التمهيد، نستطيع أن نقرأ التراث في شعر الشاعرين الكبيرين مصطفى وهبي التل وإبراهيم طوقان. ولعلك واجد في اللقب الذي اختاره التل لنفسه حضوراً واعياً لهذا التراث، فقد لقب نفسه عراراً، وهو لقب يحمل اسماً وقصة من التراث. الاسم هو عرار بن عمرو، والقصة أن عمراً طلق أم ولده عرار، ثم تزوج امرأة غيرها، فكانت تحمل على ابن زوجها عرار، وتنال منه بما يؤذيه، وتستخف به باعتباره ابن أمة، فقال عمرو:

قصة تحمل في طياتها نفور الفكر التراثي العربي من الظلم

أرادت عراراً بالهوانِ ومن يُرِدْ عراراً لعمري بالهوان فقد ظلم

والهوان. وهو نفور ذو حضور قوي في شعر عرار. ومثل هذا النفور كائن وحيّ في شعر إبراهيم طوقان. وهذا ضرب من ضروب التقاء الشاعرين في المكونات الذهنية والشخصية.

يأخذ التراث موقعه البارز عند هذين الشاعرين باعتباره من أهم مكونات شعرهما. ويمكن الوصول إلى حقيقة الوعي التراثي عندهما عن طريق ثلاثة محاور هي: التباين بين الذات والآخر، والتوافق بين الذات والآخر، ومحاكمة الوعي القيمي للمجتمع. وهذا حديث مختصر عن كل واحد من هذه المحاور الثلاثة.

التباين بين الذات والآخر

لا يكون الشاعر شاعراً بحق حتى يكون هو نفسه جزءاً من الأحداث، يتفاعل معها، ويصدر عنها، أو يتوقف عنها ويردها. وهذا هو الذي يميز الشاعر عن غيره، فهو ذو تكوين واع للأحداث، قائم على تقويمها بمقتضى وعيه التراثي الذي صنعته رواسب كثيرة من الماضي ومفاهيم وأحداث من الحاضر. وإذا كان الناس يقتربون أو يبتعدون عما يدور حولهم، فإن الشاعر تصنعه الأحداث فيقبلها أو يردها بمقدار ما تمس تكوينه، إيجاباً أو سلباً.

في ضوء هذا الفهم يمكن أن نتصور الشاعر، وقد أحّس بالفرق الكبير بين الذي كان أو يكون، والذي ينبغي أن يكون. وهو في هذه المسألة يسير في أحد طريقين، أو فيهما معاً، علماً بأن كل واحد منهما موصل إلى الآخر. فهو أولاً ينقم على الحدث من حيث إنه صنعة الآخر ومظلته. وهو ثانياً ينقم على الآخر، لا من حيث إنه شخص غير ذاته التي بين جنبيه، بل من حيث إن هذا الآخر هو سبب الضدية الساخنة بين اتجاه يرتضيه الشاعر، واتجاه آخر ينقم عليه.

على هذه الكيفية يكون التباين بين الذات والآخر لدى شاعرينا: عرار، وطوقان. وهو تباين صنعه الوعي المعرفي للقيم التراثية عند الشاعرين الكبيرين. أما عرار فإن سخونة العلاقة بينه وبين الآخر من أهم مزايا شعره وأكثرها بروزاً. وهذا الآخر ليس شخصاً ولا فرداً بعينه. إنه الحالة التي تتمثل في الأشخاص والأفراد. وما ذلك إلا لأن قضية التباين بين شخصية الشاعر وشخصية الآخر ليس مشكلة فردية، ولا هي سوء علاقة بين إنسان وإنسان. إنها مشكلة المجتمع، والقيم، والتراث. من أهم مظاهر تجليات الآخر في شعر عرار صورة الشيخ عبود، الشيخ الرسمي الذي يقوم على القيم ولا تقوم به. الشيخ عبود شخصية واقعية، فلا هي مفترضة ولا متخيلة. وقد كان هذا الشيخ صديقاً للشاعر. ولكن عراراً جعله محل انتقاد كبير في مواطن متعددة من شعره. هل هذا تناقض من الشاعر؟ وهل هو عدم وفاء منه لصديقه؟ الحق أنه لا هذا ولا ذاك. الشيخ عبود عند عرار حالة مأساوية تمثل الانفصال بين القيمة الواقعية والقيمة المثالية. وعبود من حيث هو فرد ليس مشكلة، ولذلك فهو صديق الشاعر. وأما من حيث هو حالة فهو يمثل انحدار القيمة من مثاليتها النقية الصافية، إلى واقعها المأساوي. والتفريق بين هذين المستويين أمر ضروري لفهم أبستمولوجيا القيم عند عرار، ذلك أن المأساوي قد يوجد خارج المأساة[2] وهذا دليل على قلة الذكاء الذي يكون عند الشخصية التي من هذا القبيل. وهذا أمر نجد له إشارات كثيرة في شعر عرار، فهو يقول[3]:

وقل لعبودٍ إذا أنحى بلائمة ... لا تبذل الوعظ يا أستاذُ مجانا

فالقوم قومي وهذا موطني وأنا ... مِنْ تالِدي أسأل الغوغاءَ إحسانا

لاحظ كيف أن الشاعر جعل مواعظ عبود مجانية، في إشارة خفيفة إلى عدم ذكائه وعدم دقة فهمه للأمور.

يمثل عبود إذن، في شعر عرار التباين بين الواقع وما ينبغي أن يكون عليه الواقع. ورفض هذا التباين منطلق تراثي لأن التراث العربي يرفض مثل هذا التباين. إن عبوداً كذلك واقع كبير يمثله الواقع الصغير الذي يحمل هذا الاسم. ومن هنا لم تكن تسمية قصيدته (العبودية الكبرى) بهذه التسمية إلا وهي تحمل المضمون الذي أشرت إليه. ومن المعلوم أن من المخزون الواعي للتراث في الذاكرة العربية أن الوصف قد يراد به إعظام أمر ما وهو الذي تدل عليه كلمة (الكبرى) في: العبودية الكبرى.

في هذه القصيدة يفصح الشاعر عن المفارقات الهائلة بين الواقع والمثال فيقول(4):

لما رأيتُ الكِذْب سِرٌ تفوقِ الفئة السَّريَّة
ورأيتُ الصدقَ كيف يذهبُ من يقول به ضحيَّة
ونظرتُ أحلاسَ الوظائف سادةً بين البرية
أيقنت أن الألمعية في ازدراء الألمعيّة
وَسَبَرْتُ أغوار السراة وقِسْتُهم بالسّرسريّة
فوجدت رَهْطَ الهبرِ قد بزّ الأماثل أريحيّة

بين عرار وطوقان وشائج ذات قربى في التكوين المعرفي والوجداني للقيم التراثية. ولذلك فهما يحسّان بإحساس واحد، ويألم كل واحد منهما لألم الآخر. وهذا أساس من الأسس التي يقوم عليها الفكر التراثي العربي. بل هو أساس عظيم لبناء فكر حضاري ذي قيم إنسانية عالية. يجسّد لنا عرار في قصيدة (سهاد) التي أهداها إلى

إبراهيم طوقان، مرارة الشعور بالأسى الذي كان يجمع الشاعرين، فيقول[5]:

لقد بتُّ أمس كما بتَّ أنت   عثاري دِثاري ويأسي وسادْ
وفي القلب جرحٌ لقد حرَّمت   عليه الليالي مُباح الضمادْ
أنام ولكن ليصحو شقائي   وأصحو ولكن ليشقى الفؤادْ
لقد بتُّ أمس كما بتَّ أنتَ   جَزوعاً خشوعاً مروعَ الفؤادْ
فحسبي شقاء يلاشي جهادي   ويُكبي جلادي بكل طرادْ
وفي النفس نار إذا خِلْتُ أنْ قدْ   عراها خمودٌ تزيد اتقادْ
ونار بروحي لقد صيرَّتْ   أمانيَّ قلبي كَذَرِّ الرمادْ
فهيهات مني سباتُ المنى   وهيهات مني أماني الرقادْ

هذا التباين الذي عند عرار بين الذات والآخر تعلو درجته، وتشتد حدته حين يكون هذا الآخر عدواً يتربص بالأمة الدوائر، ويحوك لها الدسائس والمؤامرات. إن حدة عرار في هذه الحالة ليست رد فعل عفوي، ولكنه ردّ عقلي واعٍ، يجسّد التراث بكل تجليات قيمه. إنه يجسّد التراث السلوك، لا التراث الفكري فقط. ولذلك فهو يرفض ان يكون الرد على موقف الآخر الذي يمثله العدو، بالكلام فقط، بل بالفعل، وردّ كيد الأعداء وعدوانهم. ولقد كان لشاعرنا نظرة عميقة يستشرف بها المستقبل فيقول[6]:

يا ربِّ إن بلفور أنفذ وعده   كم مسلمٍ يبقى وكم نصراني؟
وكيان مسجد قريتي من ذا الذي   يُبقى عليه إذا أزيل كياني؟
وكنيسة العذراء أين مكانها؟   سيكون إن بعث اليهود مكاني؟

أما إبراهيم طوقان فيقوم التباين بينه وبين الآخر في صور شتى أهمها أن هذا الآخر فيه صفات التخاذل والبكاء والضعف والشكوى من الزمان والحزن والحيرة، يقول الشاعر[7]:

كفكفْ دموعكَ، ليس ينفعك البكاء ولا العويلُ
وانهضْ، ولا تَشْكُ الزمان، فما شكا إلا الكسولُ
واسلكْ بهمّتِك السبيلَ، ولا تقل كيف السبيلُ
ما ضلَّ ذو أملٍ سعى يوماً وحكمتُه الدليلُ
كلا ولا خاب امرؤ يوماً ومقصده نبيلُ
أفنيت يا مسكينُ عمرك بالتأوّه والحَزَنْ
وقعدت مكتوفَ اليدين تقول: حاربني الزمن

هذه الصورة للآخر هي التي تكشف حقيقة المرض الذي نزل بالأمة وهو هنا يقصد الآخر من حيث إنه حالة عامة لا شخص واحد. يقول الشاعر في بيان صورة الآخر[8]:

كم قلت:أمراض البلاد، وأنت من أمراضها
والشؤم علّتها، فهل فتّشت عن أعراضها
يا من حملت الفأس تهدمها على أنقاضها
اقعد، فما أنت الذي يسعى إلى إنهاضها
وانظر بعينيك الذئاب تعبّ في أحواضها

ويعرّض الشاعر بصورة الآخر الذي يرى الوطن آيلاً إلى الضياع، ويكتفي بالصراخ والهتاف، يقول الشاعر[9]:

وطنٌ يباعُ ويُشترى وتصيح: فَلْيَحْيَ الوطنْ
لو كنتَ تبغي خيرَه لبذلت من دمِكَ الثمنْ

ولـقـمـتَ تـضـمـدُ جـرحَـهُ لـو كـنـتَ مـن أهـل الـفِـطَـنْ

وإنه لمن الجدير أن يلاحظ وصف الشاعر لهذا الآخر بأنه ليس من أهل الفطنة. وقد عبّر الشاعر عن هذا النفي بتعليق الفطنة بأمر غير واقع ولا محقق، ألا وهو: تضميد جراح الوطن. فلما لم يكن هذا من أهل تضميد جراح أمته ووطنه لم يكن من أهل الفطنة والذكاء.

وصف الآخر الذي لا يتفاعل مع قضايا أمته ووطنه بأنه غبي أو غير ذكي، أو بليد، مرَّ مثله في شعر عرار. وهو على كل حال من القيم المختزنة في أذهان أبناء هذه الأمة. وكثيراً ما نجد أنفسنا في مواطن متعددة منساقين إلى وصف الآخر بأنه غبي أو بليد. إنه جزء من وعي الأمة التراثي، أي أنه أحد مكونات إبستمولوجيتها التراثية.

التوافق بين الذات والآخر

عندما ننظر إلى العلاقة بين الذات والآخر، باعتبار التوافق في المصلحة الشخصية بين الطرفين، أو باعتبار تغليب مصلحة أحدهما، فإننا سنقف على توافق فردي ليس له قيمة كبيرة في إصلاح البنية الذهنية للمجتمع. هذا التوافق والحرص عليه لا يدخل ضمن دائرة الرسالة التي يقوم عليها المجتمع، أو يفترض أنه يقوم عليها.

وفي مقابل ذلك، فإن التوافق الذي يقدم مصلحة الجماعة والأمة، ويقدم مصلحة البنية الذهنية للمجتمع الإنساني المتكافل، ساعتئذ يكون هذا التوافق قيمة اجتماعية أو إنسانية. وفي صميم البنية الذهنية للتراث العربي والاسلامي قيم كثيرة من هذا القبيل، قيم تجاوزت مستوى الفكر المجرد، حتى أثرت في البناء اللغوي، فحفلت العربية بكلمات كثيرة تدل على هذه القيم، فعندنا الإيثار، والمروءة، والشهامة، والحدب، والفضل، والأريحيّة، والنجدة، والحمية وغيرها، مما

يعزّ أن نجد لبعضه نظيراً في لغات أخرى، لعدم وجود القيمة التراثية المعينة، فلم يكن لها ألفاظ تعبّر عنها.

والشعراء في هذا على تفاوت كبير. ومما لا شك فيه أن عراراً قد أورى زناد سبقه في هذا المجال. فالآخر الذي يظهر على كبير وفاق معه في شعره هو النَّور الذين كان عرار يأنس بهم. من وجهة نظره، فإن الآخر هو محل البؤس والأذى والصغار الذي يعيش فيه القوم. فهم المظلومون، وهو نفسه - في رأي نفسه - مظلوم. ولذلك لم يكن غريباً أن يرى كل واحد منهما نفسه في الآخر. يقول عرار مخاطباً إحداهن(10):

يا أختَ سلمى في غِناكِ عذوبة	**تُبكي ويُغْرِقُ دمعُها أحزاني**
ما شِمْتُ ومضَ اليأس في نبراتها	**إلا استبنتُ بشجوها ألحاني**
ورأيت في مرآة بؤسك صورتي	**وقرأت فوق إطارها عنواني**
وعرفت فيما أنت فيه من الأذى	**ومن الصغارة والهوان هواني**
أهلوك قد جعلوا جمالك سلعةً	**تُشْرى، وباع بنو أبي أوطاني**
وذووك قد منعوك كل كرامةٍ	**وأنا كذلك حارسي سجاني**

يجدر أن نلحظ هنا أن الشاعر قد جعل من رفضِ صورٍ سلبية في المجتمع سبيلاً إلى التوافق بينه وبين الآخر. وهذا يعني أن رفضه ليس لمجرد الرفض، ولكنه رفض ذو قيمة، لأنه نابع من قيم تراثية هي الإباء والشمم وتأبّي الظلم والهوان. وعلينا أن نلحظ كذلك أن الرفض الذي هو قيمة عليا عنده قد وصل بين عدم قبول كون هذه الفتاة سلعة، وعدم قبول أن يكون الوطن سلعة تباع وتشترى. ربما كان الجامع بينهما في البنية الذهنية غير الواعية عند الشاعر أن الفتاة عرض، وأن الأرض والديار عرض، وأن التفريط بأحدهما تفريط بالآخر.

وللآخر صورة غير هذه في شعر عرار. إنها صورة الإنسان العزيز الذي يموت ويترك الأهل والأصحاب. ويأبى الشاعر في مثل هذه الحال إلا أن يطعم رثاءه ببعض الحكم. وهذا أمر له تاريخ طويل في الشعر العربي. وما ورود الحكمة في معرض الرثاء إلا دليل على أن الشاعر يستنبط القيمة المعرفية للتراث، ويستلهم هذه الأبستمولوجيا في حفظ ردّ الفعل، في إطار من التوازن السلوكي الحكيم. يقول شاعرنا في رثاء ابن عمه فؤاد التل(11):

وَأدَتْهُ بعد تجاذبٍ وتدافُعِ كفُّ المنون برمسه المتواضعِ
إن المنية لا تطيش سهامُها فابن القصور يموتُ كابن الشارعِ

ويظهر الوطن في شعر عرار باعتباره الآخَر الأغلى والأعزّ على قلب الشاعر، فتراه يقول(12):

قالوا: تدمشق، قولوا: مايزال على علاّته إربديّ اللون حوراني

وهنا ينبغي أن نقف قليلاً لنعبر إلى المضمون الذي تفيض منه قيمة تراثية في هذا البيت، فإن الفهم الساذج لهذا البيت قد ينتهي إلى أن الشاعر لم يكن ممتلئاً بعروبته، كما كانت تفيض منه أردنيته. والأمر على خلاف ذلك في نظري، فإن القوم الذين عابوا عليه بقولهم «تدمشق» لم يكونوا يقصدون أنه يحب دمشق، أي أنهم لم يكونوا يصدرون عن قيمة تراثية، بل عن ملمزة تتضمن أنه تنكر لبلده وأهله، وهي مذمة كبرى في وعينا المعرفي لقيم التراث، فما يكون حب مكة مثلاً بالتنكر للمدينة. وبنفس المقياس، لا يكون حب دمشق أو أي بلد عربي آخر بالتنكر لبلد المولد والنشأة. وهذه قيمة تراثية ينبغي أن نكون على وعي بها.

في ضوء هذا ما ينبغي أن نفهم حب الشاعر لبلده إلا باعتباره

قيمة تراثية لا تنقض قيمة تراثية أخرى. والوعي بالقيمتين أمر ضروري في إحداث توازن في أبستمولوجيا التراث عندنا، وإنه لكائن في شعر عرار، وانظر في قوله معتذراً ليافا بعجزه عن أن يفعل لها شيئاً إلا بالتعبير عن أشجانه[13]:

يافا عروس فلسطين التي غبرت　　　ما في يديَّ خلا شجوي وأشجاني
يا أهل يافا لقد طوقتمُ عُنُقي　　　شتى العقود، فمن برٍ لإحسانِ
ماذا عساه لساني أن يقول لكم　　　إن أوجب الأمر تقريظي وإحساني

ويظهر (الآخر) في الندمان الذين غابوا عنه وهجروه، في وقت كان في حاجة إلى مؤازرتهم ومواساتهم، انظر إليه يقول[14]:

يا يوم عمان جدّد يوم شيحانِ　　　لا الدارُ داري ولا الخلان خلاني
ولا المناكيدُ زاروني لأخبرهم　　　أني انتهيت وأن الموت وافاني
وأن صومعةَ النُّساكِ قد هدمت　　　وأن أكواخهم رمز لإيماني
لا بارك الله في قوم عرفتهمُ　　　بعد التجارب أعداءً لأوطاني

يظهر التوافق بين الذات والآخر في شعر إبراهيم طوقان، في تجليات كثيرة أهمها نظرته إلى الشهيد الذي قضى مدافعاً عن البلاد والعباد، حائزاً على فضل الشهادة. هذا التوافق الذي يظهر في شعر طوقان يعبّر عن معرفة عالية بقيم التراث. ومما أبدع إبراهيم طوقان في تصويره قصة الشهداء الثلاثة: فؤاد حجازي من صفد، ومحمد جمجوم وعطا الزير من الخليل. وكان الشهداء الثلاثة قد حكمت عليهم حكومة الانتداب بالإعدام سنة 1929 لأنهم أرادوا أن يردوا الصهاينة عن حائط البراق في المسجد الأقصى.

فكرة التسابق إلى الشهادة والإسراع إليها من أرقى القيم

التراثية التي نجد لها حضوراً دائماً في قصص التراث الإسلامي 0من ذلك مثلاً قصة الصحابي عمير بن الحمام الذي سمع النبي صلى الله عليه وسلم في معركة بدر يحض المسلمين على القتال ، ويخبرهم بأنه لا يقاتل المشركين أحد فيقتل إلا أدخله الجنة. ولما سمع هذا الصحابي ذلك، وكان في يده تمرات كان يأكلهن، قال: بخٍ بخٍ! أليس بيني وبين الجنة إلا هذه التمرات؟ فألقي التمرات على الأرض، وأقبل على المشركين يقاتلهم حتى استشهد.

ظل الإسراع إلى الشهادة والتسابق إليها قيمة عظيمة في تراثنا. وقد وظف إبراهيم طوقان هذه القيمة توظيفاً حسناً، عندما وقف على ما فعله الشهيد محمد جمجوم، وقد أخذ يحطم قيوده وأغلاله التي كانت تكبله، وأقدم إلى حبل المشنقة، ليلقي وجه ربه شهيداً. وكان مقرراً أن يكون ثانيهم عطا الزير، ولكن جمجوماً حطم القيد وزاحم الزير على الدور فكان له ما أراد ، رحمهم الله جميعاً.

قلت: هذه القيمة التراثية هي التي جعلت فضل التسابق إلى الشهادة فضلاً آخر غير فضل الشهادة. وأضيف فأقول لقد كان طوقان حريصاً على الإشادة بهذا الحدث، لأنه كان يعلم أن تدوين ذلك والإشادة به قيمة تراثية أخرى. وقد صوّر الشاعر فضل التسابق على لسان الساعات الثلاث التي أعدم فيها الشهداء، فالساعة الأولى التي أعدم فيها فؤاد حجازي تفتخر بأنها ساعة النفس الأبية، وأن لها الفضل بالأسبقية، وأنها بكر ساعات ثلاث. وما اختار الشاعر كلمة (بكر)، إلا ليشير إلى قيمة تراثية تجعل البكر محل احترام وتقدير وتقديم من سائر إخوته. يقول الشاعر[15]:

أنا ساعة النفس الأبيّة ... الفضل لي بالأسبقية

أنا بكر ساعات ثلاث ... كلها رمز الحميّة

وعندما تحدث الشاعر على لسان الساعة الثانية التي أعدم فيها جمجوم جعلها تتحدث عن الرجل العنيد القوي ذي البأس الشديد الذي استطاع أن يحطم القيد ليحظى بالشهادة، يقول الشاعر(16):

أنا ساعة البأس الشديد أنا ساعة الرجل العتيدِ
أنا ساعة الموت المشرّف كل ذي فعل مجيدِ
بطلي يحطّم قيده رمزاً لتحطيم القيودِ

أما الشهيد الثالث فإنه لما تأخرت شهادته، ليكون ثالث الثلاثة، فقد عدّه الشاعر صبوراً. وهذا يعني أنه لما تأخّر عن زميليه، لم يخسر فضيلة قيمة أخرى وهي الصبر، يقول الشاعر على لسان الساعة الثالثة(17):

أنا ساعة الرجل الصبورِ أنا ساعة القلب الكبيرِ
رمز الثبات إلى النهاية في الخطير من الأمورِ
بطلي أشدّ على لقاء الموت من صمّ الصخور
جذلان يرتقب الرّدى فاعجب لموت في سرور

محاكمة الوعي القيمي للمجتمع

محاكمة القيمة التراثية شيء، ومحاكمة الوعي بها شيء آخر. إنهما أمران مختلفان جداً، فقد تكون القيمة التي يدعو إليها أصحابها صحيحة، وما عليها من سبيل. ولكن يحدث أن يكون من يدعو إلى هذه القيمة غير واعٍ بها ولا بحقيقتها. وعلى ذلك يكون من يحاكم القيمة الصحيحة من حيث هي قيمة، ومن حيث هي صحيحة، كمن يرفضها أو يجادل في صحتها. أما وعي الناس بهذه القيمة فذلك أمر آخر.

يقف عرار وقفة رائعة أمام الذين يتسترون بالظاهر من الخلق الكريم، وحياتهم كلها كذب، ورياء، وفساد، وإفساد. إنه يتأبى الفضل الذي يناله هؤلاء بكلامهم المجرد عن السلوك القويم، ويأبى على نفسه أن تحظى بمثل هذا الفضل، يقول الشاعر[18]:

لما وجدت مكارم الأخلاق في الدنيا كلام

ورأيت أن المين والتدليس أوفى بالمرام

حررتُ نفسي من قيود الفضل في عرف (الكرام!)

يأخذ عرار على الذين لا يسألون عن الفقراء الذين يتضوّرون جوعاً، ولكنهم في كل مناسبة يجدون لأنفسهم مجالاً للمأكل والمشرب والمكسب. ورد مثل هذا المضمون في قصيدة يقال إنه رثى بها الشيخ عبوداً. والحق أن الرثاء أمر ثانوي في القصيدة، فإن فيها تركيزاً على أمر آخر، وهو أن الفقير إذا مات لا يذرف الغني عليه دمعة. وإن مات ذو الشأن كالشيخ عبود، وجد أهل الغني هذه الميتة مجالاً للإسراف في الطعام والشراب ، يقول عرار[19]:

عبود مات بسكتة قلبية — وقضى، وليس الموت بالبدعة

مات الفقير طوى فما ذرفت — عين الثريّ عليه لو دمعة

عبود مات وما قضى وطراً — مما يسميه الورى متعة

ويح الغني من الفقير إذا — ما جاع ، وانتهك الطوى ربعه

بالأمس، عن روح الفقيد لقد — أكلوا شواءً، وأرغفاً سبعة

لقد جعل إبراهيم طوقان القيمة وعياً، والقيمة لا يقدرها حق قدرها إلا من كان ذا وعي بها. أما من كان ذا أطماع وأهواء فإن القيمة لن تكون محل فهم ولا اهتمام لديه. وإذا كان الأمر كذلك فإن من هذا شأنه لن يحفل بعاقبة السوء، لأن القيمة هي التي تحفظ

صاحبها من تلك العاقبة. ومن كان هذا شأنه أيضاً يكون أداة طيعة في يد أعدائه الذين يخدعونه فيقع في حبائل خداعهم ، يقول إبراهيم طوقان[20]:

تلك البلاد إذا قلت: اسمها «وطن» لا يفهمون، ودون الفهم أطماعُ
يا بائع الأرض لم تحفل بعاقبةٍ ولا تعلمت أن الخصم خدّاعُ
لقد جنيت على الأحفاد، والهفي وهم عبيد، وخدّام، وأتباعُ

والقيمة عند إبراهيم طوقان لا تكون قيمة حقيقية حتى يترجمها صاحبها إلى سلوك واقعي حي، يقول الشاعر[21]:

إنما عدّة الضعيف احتجاج لم يجاوز حدّ السطور احتدامُه
مغرم بالبلاد صبّ، ولكن بسوى القول لا يفيض غرامُه
بطل إن علا المنابر، كرّار، سريع عند الفعال انهزامُه

وهكذا تقوم محاكمة إبراهيم طوقان للوعي القيمي في المجتمع على أسس ثلاثة هي: إيمان الناس بهذه القيمة ووعيهم بها، وتحولها إلى سلوك في حياتهم العملية، وعدم وجود ما ينقضها من افعالهم وتصرفاتهم. تكون القيمة صادرة عن مقوّم محسوب في أذهان الناس. وهذا المقوّم له سلطة المحاسبة والمراجعة في ذهن كل واحد من أبناء المجتمع، أو يفترض أنه كذلك. وعندما يكون المقوم ذا سلطة فإنه يسمى ضميراً، فهو ضمير الفرد عندما ينظر إليه باعتبار الأفراد، وهو ضمير الجماعة عندما يكون الجميع منضبطين بمقتضى أحكامه. يفترض أنه ما من أمر من أمور الحياة إلا وهو ملتزم بأحكام الضمير، حتى الطرفة التي يظنّ أنها شيء آخر غير القيم الاجتماعية. الطرفة تمثل قيمة بشكل أو بأخر. أستذكر هذا وأنا أقرأ أبياتاً لإبراهيم طوقان قال فيها[22]:

وطبيب رأى صحيفة وجهي ... شاحباً لونها وعودي نحيفا
قال لا بدّ من دم لك نعطيه نقياً ... ملء العروق عنيفا
لك ما شئت يا طبيب ولكن ... أعطي من دَمٍ يكون خفيفا

إن الشاعر يشير بذكاء إلى قيمة اجتماعية تتمثل فيما يسمونه «خفة الدم» ورغبة الناس في من يكون خفيفاً ظله ودمه، ورغبتهم عمّن يكون سمجاً ثقيل الظل. هذه قيمة لها جذور عميقة في تراثنا. ومما يدل على ذلك أن أحد العلماء سأل الإمام الشافعي : هل تمرض الروح؟ قال نعم. قال كيف ذلك ومتى؟ قال الشافعي: عند مجالسة ثقيل الظل. قال: فمررت به (أي بالشافعي) ذات مرة جالساً، ومعه رجل ثقيل الظل، فعرفت أنه مستاء جداً، فسألته: أين وصلت؟ (يعني الروح) فقال: في الرمق الأخير. فخفة الظل إذن قيمة اجتماعية، وهي من القيم ذات القدر الكبير حتى لدى عامة الناس.

أما عرار فله أسلوب جميل في محاكمة الوعي القيمي للناس. إنه يهجم على هذا الوعي غير الصحيح بامتداح ما هم على خلافه وتعظيم ما ليس له وزن في نظرهم. يظهر هذا في مواطن كثيرة، منها قصيدته التي يمتدح بها (خرابيش الزط)، يقول الشاعر[22]:

بين الخرابيش لا عبد ولا أَمة ... ولا أرقاء في أزياء أحرار
ولا جناة ولا أرض يضرجها ... دمٍ زكي، ولا أخاذ بالثار
ولا قضاة ولا أحكام أسلمها ... برداً على العدل آتون من النار
بين الخرابيش لا حرص ولا طمع ... ولا احتراب على فلس ودينار
الكل (زط) مساواة محققة ... تنفي الفوارق بين الجار والجار

يعجّ شعر عرار بالكلمات والعبارات المستقاة من البيئة الأردنية.

وهو في ذلك يصدر عن وعي قيمي بما يدل عليه هذه الكلمات والعبارات. فكأنه وهو يسوقها في شعره، يرمي إلى بناء قيمة الانتماء إلى تلك البيئة، وفتح باب الاقتباس من موارد جمالها، مما لم يقف عنده الآخرون، ومما لم يستطيعوا استيعابه. فهي بمقدار ما تشير إليه في البيئة، تشير كذلك إلى مقدار جهل الآخرين بقيمتها. إنها محاكمة غير مباشرة لوعيهم القيمي، ويظهر ذلك في قول شاعرنا[24]:

إن الشماليخ في حصن (الصريح) لقد — حالت إلى عسلٍ يا بنتُ فاشتاري
ما بعد «خبيّز» وادينا و«خبزته» — وبضّ عكوبنا مير لمتارِ
خداك يا بنت من دحنون ديرتنا — سبحانه باريْ الأردن من باري
بين الخرابيش لا قاموا ولا قعدوا — ولا رووها ولا أنشدت أشعاري

جاء في هذه الأبيات الأربعة بعض ما في البيئة الطبيعية في الأردن، فالشماليخ، والخبيزى، والخبزة، والعكوب، والدحنون من النباتات التي تنبت هناك. والصريح، والحصن بلدتان قريبتان من إربد، في شمال الأردن. والشاعر عندما يخاطب البنت قائلاً: «يا بنت فاشتاري» فإنه يشير إلى جهلها بما تفيض به أرض بلاده من جمال يعدل في مذاقه مذاق العسل، فيطلب منها أن تقطفه. إن فعل الأمر «اشتاري» هنا يشير إلى وعي الشاعر بجمال موطنه، وعدم وعي الآخرين به. هذا دليل على أن الشاعر يحاكم الوعي بالقيم لدى الآخرين.

على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، فإن الشاعر عندما يقول: «ما بعد... مير لمتار» فإنما يحاكم بثقافته القانونية وحسه الوطني، ووعيه الانتمائي، محاولة من يكذب أو يشك فيما يقوله الشاعر. ولقد ذهب الشاعر إلى ما هو أبعد من ذلك عندما تعجب من جمال الأردن وسحره قائلاً: سبحانه باريْ الأردن من باري! إنه هنا لا يمدح فقط،

ولا يتعجب من جمال الأردن فحسب، ولكنه بالإضافة إلى ذلك يحاكم محاكمة غير مباشرة وعي الناس الذين لا يقفون عند هذا الجمال، ولا ينهلون من معينه.

هذا الأسلوب من محاكمة الوعي القيمي شائع جداً في شعر عرار، بل إنه يمثل مدرسة في الوعي بقيم المجتمع، وفي محاكمة وعي الناس بهذه القيم.

الهوامش

1) عبدالسلام بنعبد العالي وسالم يفوت. درس الإبستمولوجيا. الدار البيضاء: دار توبقال، 1988، ص 7.

2) جيرار جينيت. مدخل لجامع النص. ترجمة عبدالرحمن أيوب. الدار البيضاء: دار توبقال، 1986، ص 31.

3) مصطفى وهبي التل. عشيات وادي اليابس، جمع وتحقيق وتقديم د. زياد الزعبي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998، ص 372.

4) المرجع السابق ص 477.

5) المرجع السابق ص 212-215.

6) المرجع السابق ص 384.

7) ديوان إبراهيم طوقان. عمان: مكتبة المحتسب ودار المسيرة في بيروت، 1984 ص 50.

8) المرجع السابق ص 50.

9) المرجع السابق ص 51.

10) عشيات وادي اليابس ص 382.

11) المرجع السابق، ص 299-300.

12) المرجع السابق، ص 411.

13) المرجع السابق، ص 406.

14) المرجع السابق، ص 419.

15) ديوان إبراهيم طوقان، ص 46.

16) المرجع السابق، ص 47.

17) المرجع السابق، ص 48.

18) عشيات وادي اليابس، ص 345.

19) المرجع السابق، ص 308.

20) ديوان إبراهيم طوقان، ص 54- 55.

21) المرجع السابق، ص 56.

22) عشيات وادي اليابس، ص 260.

23) ديوان إبراهيم طوقان، ص 145.

24) عشيات وادي اليابس، ص 265-266.



في شعر سحيم

عبد بني الحسحاس

آن تحسين محمود الجلبي

الملخص:

ثمة تساؤلات تطرح حول تجربة الحب عند شاعر مثل (سحيم عبد بني الحسحاس) الذي ظلمه سواد بشرته وعبوديته، فهل كان الحب عنده غاية أم وسيلة أم حاجة، وإذا كان حاجة فهل هي اجتماعية أم نفسية أم فيزيولوجية أم وجودية، وهل أنقذه الحب من رقه ومن عقدة لونه أم كان نقمة عليه.

يقف الحب في مقدمة الظواهر الإنسانية الفريدة فهو جواب على مشكلة الوجود الإنساني - كما وصفه إريك فروم - وحاجة يحقق الإنسان من خلالها وجوده. ومنذ القدم بحث المفكرون والفلاسفة في ماهية الحب وحقيقته وحاولوا توضيح طبيعته ومنهم فلاسفة اليونان لاسيما (أفلاطون) الذي عرض وجهات نظر مختلفة بهذا الموضوع في محاوراته (المأدبة) فوصفه بأنه حكمة، وهو مصدر الخيرات العظيمة فهو الحياة، والبناء. وجعل للحب نوعين: حب سماوي وحب أرضي أو شعبي، فالذين يتجهون نحو الأرواح ويهتدون إلى الله فهؤلاء يتسم حبهم بالرفعة والسمو لأنهم يسعون نحو رضا المحبوب وتحقيق الخيرات له، وهؤلاء يكون حبهم سماوياً، في حين من يكون دافعهم تحقيق رغباتهم الدنيوية وإشباع لذاتهم الحسية نجد أنهم يعشقون الأبدان، وهم من يكون حبهم أرضياً[1]. فضلاً عن ذلك نجد أفلاطون يروي لنا قصة على لسان أحد محاوريه وهو (اريستوفان) عن الإنسان المدور، فيقدم

لنا أسطورة بمثابة أنثروبولوجيا خيالية، إذ يعود بالإنسان إلى الماضي البعيد عندما كان بنو الإنسان ثلاثة أجناس، ذكر وأنثى، ونوع ثالث يجمع بين النوعين السابقين يسمى خنثى، وكانت هيئته على شكل قطعة واحدة بظهر مستدير وجوانب دائرية وله أربع أيد، ومثلها السيقان، وله وجهان فوق رقبة ذات استدارة كاملة وكان مشيه دحرجة، ونتيجة لقوة هذه المخلوقات ومقدرتها الهائلة، قررت الحكمة أن تشطرها إلى شطرين، فأصبح كل شطر يحن إلى نصفه الآخر، وعندما يتقابلان يلف كل منهما ذراعيه حول جسد الآخر، راغبين في العودة إلى حالة الاتحاد الأولى، إلى الكائن الواحد، ومن هنا - يؤكد اريستوفان - أن حب البشر بعضهم لبعض قد تأصل في قلوبهم منذ ذلك الوقت السحيق، ذلك الحب الذي يسعى إلى أن يجعل من مخلوقين مخلوقاً واحداً، ويصير على هذا الوجه شفاءً للطبيعة البشرية[2].

فالحب حسب هذه الأسطورة هو شدة الشوق إلى الاتحاد، ونحن نرى أن هذه الأسطورة تبعد في خيالها لتفسير ظاهرة الحب العصية على الفهم فردتها إلى الخيال شأنه شأن باقي الأشياء في الطبيعة التي يتعسر فهمها على الإنسان فيردها إلى أشياء خيالية وخرافية.

ولكننا وجدنا صدى هذه الأسطورة قد ظهر عند العرب فيما بعد وتأثروا بها وخاصة (ابن داؤد الظاهري) الذي حاول أن يربط بين هذه الفكرة الفلسفية وبين النظرة الإسلامية القائلة بتعارف الأرواح وتآلفها[3].

وبعد هذا نرى أن أفلاطون كان يبحث عن - المثال - في الحب، ويصبو إلى حب منزه عن كل الرغبات والشهوات، حب يدعو إلى الفضيلة، ويزرع الأخلاق السامية وينمي حب الحكمة والفلسفة والمثل العليا، فهذه الأشياء هي الخالدة برأيه، والحب يبحث عن الخلود،

فلا يتحقق خلوده إلا بها، فالحب برأيه ثابت لا يتغير، مادام دافعه هو الأسباب، ولذا أطلق على هذا النوع من الحب بـ (الحب الأفلاطوني) لأن أفلاطون أول من قال به ووضع مبادئه وكأننا بأفلاطون قد نسي أنه يتعامل مع كائنات بشرية مكونة من مختلف الانفعالات والرغبات، فهي تحب وتكره، تفرح وتحزن وتتألم، وهذه هي حقيقة وجودها، الذي لا يتحقق إلا بالتغيير والانتقال من حالة إلى أخرى، فليس هناك شيء ثابت، لأن التغيير هو أساس قيام الحياة، وفضلاً عن ذلك فالإنسان مكون من جسم وروح، وكل منهما يسعى إلى إشباع رغباته، ولا يمكن أن يشبع إحداهما على حساب الآخر، وإلا حدث اختلاف في توازن الإنسان وفقد السيطرة على رغباته.

ونجد مفهوم الحب عند فلاسفة العرب المسلمين يرتبط بمبدأ المشاكلة واتفاق الأرواح، والمشاكلة تعني «وجود صفة خاصية في المحبوب تطابق مثلها من المحب تحمله على المحبة»[4]، ولما صعب معرفة هذه الصفة الخاصية صعب فهم المحبة التي تجمع بين الأشخاص. فضلاً عن ذلك نجدهم فسروا الحب للمناسبة التي توجد بين الكواكب[5] ومنهم من قال إن الأرواح خلقت مدورة الشكل على هيئة الكرة، ثم قطعت إلى نصفين، وجعل في كل جسد نصفاً، وعند التقاء النصفين يكون بينهما عشق للمناسبة القديمة[6]. ولكننا نجد هذا الرأي لم يوضحه - ابن داؤد - بشكل دقيق، فالأرواح الإنسانية كما هو معروف غير قابلة للانقسام أو التجزؤ، إنما يعود اتصالها للتناسب الذي بين أرواحها وهذا التناسب أساسه هو «اتفاق أخلاق، وتشاكل أرواح وشوق كل نفس إلى ما شاكلها فإنه شبه الشيء ينجذب إليه بالطبع»[7]، وهكذا تميل النفوس المتشابهة لبعضها من دون أن يعرف لذلك علة أو سبب، وإنما هو تآلف قد جعله الله سبحانه بين القلوب لا يعلم سره سواه، وإلى هذا يشير قوله (عليه الصلاة والسلام). «الأرواح

جنود مجندة، فما تعارف منها ائتلف، وما تنافر منها اختلف»[8]. ويعني بقوله جنود مجندة أي أشكال وأنواع مختلفة، وتعارفها هو المناسبة التي تجمعهاو فمن وافق نوعه تآلف، ومن خالفه تنافر ويجب الانتباه إلى مسألة مهمة هنا وهي أن مصطلحي (التعارف والتآلف) يدلان على التشارك والتبادل من قبل طرفين وليس من طرف واحد فتعارف الأرواح يتم من قبل الشخصين نفسيهما، ومن هنا كانت علاقة الحب علاقة متبادلة بين المحب والمحبوب، وهذا يدل على أن الحب يأتي بعد المعرفة «فلا يتصور محبة إلا بعد معرفة وإدراك، إذ لا يحب الإنسان إلا ما يعرفه»[9] فالمعرفة شرط مهم لتحقق الحب، ولهذا نجد بعض العلماء يرفض أن تكون علة وقوع الحب في حسن الصورة الجسدية، وإلا وجب ألا يستحسن الأنقص من الصورة[10]. فالجمال الجسدي ليس هدفاً للحب، فقد يكون المحبوب غير جميل ولكنه في عين محبه الأجمل، فالجمال إذن جزء من الحب وليس الحب كله.

ولما كان الجمال الجسدي ليس غاية هذا الحب فقد وصف بأنه حب عفيف يدفع صاحبه إلى الابتعاد عن كل الشهوات الجسمية تحقيقاً للحديث المروي عن رسول الله صلى الله عليه وسلم: «من عشق فعف ثم مات مات شهيداً»[11]. فارتبطت العفة لديهم بالشهادة وأصبحت تضحيتهم بأنفسهم في سبيل هذا الحب هدفهم الأول. وهذا يجعلنا نقول إن العرب كانوا يسعون لتحقيق المثالية في الحب والوصول به إلى درجة من السمو تبعده عن أي رغبات دنيوية. فكان المحبوب بالنسبة إليهم كالإله المعبود الذي لا يصل إليه الإنسان مهما فعل، ولكنه يخضع لأوامره، ويحقق كل رغباته سعياً وراء كسب رضاه فقط ليس إلا. وفي الواقع أن تجربة الحب تقوم على الائتلاف بين الروحين - أعني البذرة الأولى للحب تكون مقدرة وليست باختيار الأشخاص، أما الاستمرار في هذه التجربة والخضوع لهذا الحب من قبل الشخصين المتعارفين فهو شيء راجع لإرادة الإنسان ورغبته.

أما الحب عند المحدثين فلقد انقسموا طائفتين في فهمه، طائفة نظرت إليه على أنه نزوع ورغبة في امتلاك المحبوب والاتحاد به بغية إشباع هذا النهم، وطائفة فهمته على أنه القدرة على اختراق جوهر الشخص الآخر وفهمه، وللخروج من هذا الإشكال سنحاول أن نوضح في البداية معنى الرغبة الغريزية التي أوقعت البعض في الخطأ فتصوروا أن الحب هو رغبة غريزية بحتة أو حاجة عضوية تتطلب نوعاً من التفريغ لطاقاتها مثلها في ذلك مثل الجوع والعطش أو أية وظيفة فيزيولوجية أخرى(12)، بينما الرغبة الغريزية بحد ذاتها «لا تطلب إلا تفريغ طاقة معينة، أو مجرد الإشباع لإزالة توتر عضوي متراكم في الجسم بغض النظر عن طبيعة الموضوع الذي يحقق هذه الغاية»(13). ذلك أن الشخص الذي يبحث عن إشباع رغبته لا يهمه الموضوع مهما كان، طالما كان قادراً على إزالة توتره وسد حاجته. في حين نجد في الحب أن الشخص العاشق حقاً لا يحب أياً كان أو كفيما اتفق بل يصطفي محبوبه عن بقية الأشخاص ليركز عليه أحاسيسه وعواطفه وغرامه وكأنه الشخص الوحيد في الكون القادر على تحقيق طلبات هواه وحبه دون سواه(14).

وهذا هو السر في أننا نختار شخصاً بعينه دون سائر الأشخاص ونحبه، ذلك أن الحب هو الالتقاء والاختيار. ولكن هذا لا يعني أن نفصل الرغبة الغريزية عن الحب، فالإنسان عندما يحب لا يتجه بحبه نحو الجسد فقط أو نحو الروح دون الجسد ذلك «لأن الموضوع البشري هو في جانب منه جسم أو حيوانية، ولكنه في الجانب الآخر منه روح أو حرية»(15)، فهو يحب كياناً إنسانياً متكاملاً جسداً وروحاً معاً. وقد تكون الرغبة هي الدافع في ولادة الحب، ولكن بالتأكيد لا يكون الحب نتيجة إشباع هذه الرغبة، بل إن السعادة الحقيقية هي نتيجة الحب(16).

وبهذا نصل إلى أن تجربة الحب هي عبارة عن «حالة عاطفية مركبة تشمل كيان الإنسان بكامله جسداً وعقلاً وروحاً وتمتزج فيه عوامل عديدة مثل اندفاع الرغبة والانفعال العاطفي والهوى والعطف والتجارب والتعاطف والمودة والنزوع نحو التضحية في سبيل مصلحة المحبوب وهنائه وسعادته»[17]، فتجربة الحب يمكن أن يقال عنها إنها تجربة غامضة ومعقدة بعض الشيء لأنها لا تعني هذا الشعور الإنساني فقط وإنما تحمل في طياتها القوة والإرادة والموت والرغبة، ولهذا كان الحب دائماً «قوة فعالة في الإنسان، قوة تقتحم الجدران التي تفصل الإنسان عن رفاقه، والتي توحده مع الآخرين، إن الحب يجعله يتغلب على الشعور بالعزلة والانفصال، ومع هذا يسمح له أن يكون نفسه، أن يحتفظ بتكامله، في الحب يحدث الانفراق؛ إن اثنين يصبحان واحداً ومع هذا يظلان اثنين»[18] فبالحب يشعر الإنسان بحريته واستقلاليته وبشخصيته وبهذا يتخلص من تمركزه الذاتي، ويكون في مواجهة الآخر الذي هو ذات مستقلة أيضاً فيحاول كل منهما بالحب اختراق تلك الذات ومحاولة الوصول إلى جوهرها وبهذا يخلصنا الحب من أنانيتنا، تلك الأنانية التي تجعل الإنسان لا يهتم إلا بذاته، ويريد كل شيء لها، ولذلك لا يشعر بسعادة في العطاء، لأن العالم بالنسبة له مجرد أخذ ومنفعة وكسب، وبالتالي فهو عاجز عن العطاء لأنه - أساساً - عاجز عن الحب للآخرين ولذاته أيضاً[19]. ومن هنا كان الشخص الأناني نفسه الشخص النرجسي الذي لا يرى سوى ذاته. ولكن حب الإنسان لذاته سيمكنه من محبة الآخرين أيضاً. وعندئذ يكون حبه منتجاً[20]. يدفعه نحو العطاء، فيعطي الآخر من فرحه وألمه، من فهمه وعلمه من كل التعابير والتجليات لذلك الشيء الحي الذي فيه[21]. وبذلك نتخلص من عزلتنا وانفصالنا بتبادلنا فعل الحب مع الشخص الآخر.

وهكذا نرى أن الحب هو فعل منتج يدفع الإنسان إلى تحقيق ذاته

والشعور بالذات الأخرى كما يدفعه نحو العطاء والتقدم والبناء، فالحب هو الوقوف وليس السقوط، هو الحرية وليس الاستعباد، ويحقق حياته بتوفيقه بين حاجات الإنسان الروحية ورغباته الجسمية، ولذلك كان قائماً على السعادة لا على الشقاء، وهنا يكمن الاختلاف بين المفهوم الحديث للحب والمفهوم القديم.

الشاعر:

تشعرنا الحياة أحياناً بقسوتها عندما تنزل جمَّ لعناتها على إنسان واحد تختاره من بين الجميع ليكون نموذجاً لقسوتها ولسطوة القدر، لقد اختارت الحياة (سحيماً) الحبشي الذي ترك موطنه الحبشة رغماً عنه، ليعيش غريباً في جزيرة العرب، بل عبداً بين قوم ذوي عنجهية وكبرياء[22]، لقد سلبته الحياة نعمتها بأن جعلته (أسوداً)، وسلبته حريته بأن جعلته (عبداً) لقوم بني الحسحاس وليس لفرد واحد منهم فقط وسلبته لغته إذ كان يرتضخ لكنة حبشية فتعلم لغة غير لغته، وسلبته أبويه ونشأته بين قومه فعاش ومات غريباً عن هذه الحياة، بل ضيفاً ثقيلاً عليها.

لقد عاش سحيم في فترتين زمنيتين مختلفتين، فعاش في الجاهلية وشرب عاداتها، وعاش في الإسلام وارتدى ثوب الإيمان إلا أن حياته بين العرب أنضجت فيه الأحاسيس وأكسبته الخبرات ففجرت فيه الشاعر الجريء، فالبيئة العربية التي عاش فيها لم تكن مغلقة، ولم يكن بينه وبين المرآة حجاباً، فكانت حياته عابثة تحت ظل أنه عبد دميم أسود لا خطر منه[23]. وهنا تكمن مأساة الشاعر/ الإنسان، فلقد ابتلي بسواده في مجتمع «يؤثر اللون الأبيض، ويميل إليه بالمقدار الذي ينفر فيه من السواد. وينعي عليه حتى ليتخذ من البياض رمزاً لنقاد

العرض، والصفاء من العيوب»[24] والمأساة تعظم إذا كان الإنسان شديد الحساسية معتزاً بكرامته ونفسه، لذا كان يحاول تعويض ذلك بنعت نفسه بالمزايا والسجايا الروحية[25]، متأملاً تجاوز بليته، ومن هنا وجدنا الشاعر تتنازعه صراعات داخلية مع ذاته الأبية التي ترفض الخضوع والذل فتتمرد على واقعها ومجتمعها الذي لا تنتمي له[26]. وهذا ما جعل شعره يمر بمراحل ثلاث كانت تجسيداً حياً لما عاناه الشاعر من صراعات داخلية وخارجية.

فقد شكل الحب بطابعه العفيف جزءاً مهماً من حياة الشاعر في بدايات حياته إذ كان الحب بالنسبة له غاية لتحقيق وجوده وكينونته، وكأنه أراد أن يقول (أنا أحب إذن أنا موجود) فهو إثبات فعلي لوجوده لذا كانت تجربة سحيم في الحب تجربة وجودية سببتها معاناة الشاعر وإحساسه المؤلم بعدم الانتماء لهذه الأرض الغريب عنها مهما عاش فيها، والمجتمع الذي يرفضه مهما حاول التمسك بقيمه، لذا كان وجوده قلقاً وغير مستقر بل هامش في مجتمع عربي تسوده الكبرياء العنجهية والجبروت والاستبداد لا يعير أهمية لمن يستعبده بل هو تابع لسيده وفي ملك يمينه[27]. فكيف حاله وهو العبد لا لسيد واحد بل لقوم بني الحسحاس جميعهم فهو (عبد بني الحسحاس) فكيف لا يشعر بأن حياته شقاء ووجوده هش وهو العبد الأسود الفقير[28]:

رأت قتباً رثاً وسحق عباءةٍ   وأسود مما يملك الناسُ عَارِياً

لذا سعى الشاعر للخلاص من هذا الوجود التعس واللامجدي بالحب، فـ (الحب تحقيق للذات كشخص وكحرية مهما كانت مواهبها أو عيوبها التي لا تهم من زاوية الحب)[29]، وبدأ ينظر إلى الحياة نظرة جدية وكأنه واحد من بني الحسحاس وليس عبداً لهم، فقسوة واقعة دفعته لأن يعيش حالة تناقض مع ذاته فيجمع بين الواقع والخيال، إذ صور نفسه كفتى من فتيان بني الحسحاس يدافع عنهم ويفخر

ببطولاتهم، ذلك أن الفتوة من سمات الإنسان العربي في عصر ما قبل الإسلام، وهي تمنح شرف السيادة للأفعال العظيمة[30]. لذا حاول الشاعر أن يبرز هذه الخصلة فيه ليحقق توحده مع مجتمعه، فيقول[31]:

نحن حللنا الجزعَ حيثُ عَلمتُم — وقد أحجمت عنه تميمٌ وعامرُ
بجاواء جمهور كأن عُقابها — إذا رُفعت في قُلة الرمح طائرُ
إذا ما فرغنا من سوار قبيلة — سمونا لأخرى نبتغي من نُساور
وولى دُريد في الغُبار وقد رأى — منيتهُ مما تُثير الحوافرُ
يفرج عنا كُل ثغرٍ نخافُه — مسحٌ كسرحان القصيمةِ ضامرُ
وكُل لجوجٍ في العنان كأنَّها — إذا انغمست في الماءِ فتخاء كاسرُ

فنراه يفخر بصيغة الجمع (نحن) وعلى مسار القصيدة ككل وكأنه يحاول أن يعد نفسه جزءاً من قومه وواحداً منهم لا يتميز عنهم وبذا يؤكد التزامه القبلي ونراه في صورة أخرى مع قومه مؤكداً انتماءه وانتسابه بقوله (بني عمنا) يرسم عالماً مليئاً بالشجاعة والقوة، فهم قوم يعينون اللاجئ إليهم، ويغيثون المستغيث بهم[32]:

بني عمنا من تجعلون مكاننا — إذا نحن سرنا نبتغي من نُخالفُ
ألم تعلموا أنا فوارسُ نجدةٍ — إذا خام في الهيجا الضعاف الزعانف
وكنا لهم كالغيث مال نباته — حيا سنةٍ أزجى إليه الضعائف
وصرنا إلى السعدين سعد بن مالك — وسعد بني الأحلاف تلك العجارف
وقلنا لهم والخيل تردى بنا معاً — نحارب من حاربتم ونحالفُ

هذه هي صورة الفارس التي يراها سحيم في نفسه وفي بني قومه - كما يحاول أن يثبت -.

بل نراه في موضع آخر يحاول أن يفخر بذاته واصفاً نفسه بالمروءة وحفظ الأمانة، فيقول[33]:

هم أكرموني في الجوار وخلتني إذا كنت مولى نعمةٍ لا أضيعها

نرى أن الشاعر يسعى جاهداً للتوحد مع القبيلة ويشعر باندماجه في كيانها الاجتماعي فيحافظ على حرمتها ويرد بأس الأعداء عنها ويعين محتاجها. ومن مظاهر اعتزاز الشاعر بذاته وتجاوزه لسواده وعبوديته وإحساسه بالفخر، قوله[34]:

ليس يَزرى السوادُ يوماً بِذي اللبِّ ولا بالفتى اللبيب الأديب

إن يكن للسواد في نصيب فبياضُ الأخلاق منه نصيبي

فيرسم لنفسه صورة مثالية، فهو صاحب العقل والخلق العفيف على الرغم من سواده، وكأن مصيبة السواد التي ستشفي حياته لا تنتقص منه ومن كيانه - كما يشعر - في هذه الفترة، ومن صفاته التي يعتز بها نفسه الحرة الأبية على الرغم من عبوديته، فيقول[35]:

إن كنت عبداً فنفسي حرةُ كرماً أو أسود اللون إني أبيضُ الخلق

بل لا يكتفي بذلك بل يفخر بشعره الذي يعده مكان الأصل والحسب ومكان الغنى، فشعره هو نسبه الذي ينتمي إليه، فنراه يقول[36]:

أشعار عبد بني الحسحاس قمن له يوم الفخارِ مقام الأصل والورق

فالشاعر في هذه الفترة كان يحس بتوحده مع القبيلة، ولكي تكتمل صورة الفتى في ذهن المتلقي لابد أن يفخر بالحب. لذا سعى لحب عفيف لإحدى نساء القوم، على اعتبار عفة الحب من صفات الرجل الكريم الأخلاق، فيكتم حبه ويخفي اسم حبيبته لخوفه عليها، فيقول[37]:

أتكتم حُييتم على النأي تُكتما تحية من أمسي يحبُك مُغرماً
وما تكتمين أن تكوني دنيئة ولا أن تكوني يا ابنة الخير محرما

فبين الشاعر نفسه (الفارس العاشق) النبيل الذي لا يبوح باسم محبوبته وكأنه يطمح من وراء ذلك إلى رفع قيمته بين قومه والسمو بروحه وبمشاعره فيرفع من قيمة محبوبته بقوله(38):

وليست من اللاتي يروم وصالها دنيءٌ ولا عند الفعال ذميمُ

بل هو يؤكد على المرأة البيضاء الرفيعة النسب ليحقق وجوده بها، وكلها أمنيات تمناها الشاعر فيقول(39):

تمنيت أن ألقاهما وتمنيا فلما التقينا استحييا من مُناهما
فلو كنت مختاراً لنفسي وصاحبي من الناس بيضاوين قلتُ هُما هُما

وليست الأمنيات فقط ما يعانيه الشاعر بل هموم وأشواق قديمة وجديدة، يقول(40):

تأوبني ذات العشاءِ هُمومُ عوامد منها طارف وقديمُ
وما ليلة تأتي على طويلةٌ بأقصر من حولٍ طباهُ نعيم
وقد كنت أشكي للعزاء فشاقني لهند بصحراء الجبيل رُسوم

وكأنه شعر بأن هذا الحب سيحمل إليه الهموم والتعاسة والحزن، لذا كان يراها خيالاً يطوف حوله ولكن حتى الخيال يمرُّ خطفاً يشوقه ويتركه للوهن والألم، فيقول(41):

فلستُ وإن برحت سالياً وقد شك مني هواهَا الشغافا
فباتت وقد زودت قلبهُ هُموماً على نأيها واعترافا

فـإمـا تـريـنـي عـلاتـي المشيـ ـبُ وانصرف اللهو عني انصرافا
وبـان الـشـبـابُ لـطـيـاتـه وقـد كـنـتُ رُديت مـنـه عـطـافـا
فـقـد أعـقـر الـنـابَ ذات الـتـلـيـ ـل حـتـى أُحـاول مـنـهـا سِدَافـا

والشاعر على الرغم من تمسكه بالحياة إلا أنه يحس بثقلها وأنها بدأت تسلبه وجوده الذي طالما سعى لتحقيقه فكان بداخله صراع من أجل البقاء. وعندها ينتقل الشاعر إلى مرحلة جديدة بعد مجيء الإسلام ومبادئه السامية في المساواة بين البشر فلا فرق بين أبيض وأسود وعبد وسيد (ولم يعد المالك يتمتع بالسلطة التي تخوله قتل مملوكه إذا شاء فقد حقنت دمائهم، وأصبحوا هم وسادتهم سواء أمام الله)[43]، ولكن للأسف حتى الإسلام لم يخلصه من عقدة العبودية التي بدأت تثقل على نفسه بعد أن بدأ يشعر بعدم انتمائه لقبيلة (بني الحسحاس) على الرغم من محاولاته اليائسة للتوحد معها بالفخر تارة وبالحب تارة أخرى ولكنه لم ينجح في كليهما، إذ بدأ يحس بأثر العبودية حتى وإن عتق فلونه الأسود وهو سواد مرئي واضح لا يتمكن من إخفائه - ولن يتركه - يشير إلى العبودية اللامرئية وبذلك سيبقى مرهوناً بعبوديته لسواده، وهنا بدأ يشعر بفقد الحب ومعه فقدان وجوده الذي يسعى لتحقيقه، فيقول[44]:

فـلـو كـنـت ورداً لـونـه لـعـشـقـنـنـي ولـكـن ربـي شـانـنـي بـسـواديـا
فـمـا ضـرنـي إن كـانـت أمـي ولـيـدةً تـصُـر وتـبـرى بـالـلـقـاحِ الـتـواديـا

فشعوره بسواد لونه دفعه إلى الإحساس بضعفه وقلة قيمته في مجتمع يسوده العرب الأصلاء ولهم المكانة والمنزلة الأولى في كل شيء حتى في الحب، فكيف ينتظر من نسائهم أن يعشقوا أسوداً، وكأنما مأساته تركزت في سواده، فأخذ يشعر بالتململ والضيق من حاله ويسعى لتغيير وضعه، ويتضح ذلك في قصيدته المشهورة[45]:

عُميرة ودع إن تجهزت غادياً كفى الشيب والإسلامُ للمرء ناهيا

جنودنا بها فيما اعتشرنا عُلالةً علاقة حُب مستسراً وباديا

فكأننا بالشاعر يريد ترك الأصول وكل شيء يجره إلى القديم، فإحساسه بالشيب كبير بديل تقديمه على الإسلام، فهو شعور بالتهدم والعجز الجسدي عن تحقيق ما طمح إليه دائماً وهو العلو والسمو بالحب الذي أظهره حيناً وأخفاه حيناً آخر لكنه لم يفلح فيه، فيعطي الشاعر وصفاً لمحبوبته التي اصطادته بشعرها الأسود، وهو أول ما جذبه إليها، ويعطيها من الأوصاف ما يجعلها لا مثيل لها في الجمال والإشراق وكأنه لا يصفها هي بل يصف الحياة التي تمناها معها، فيقول[46]:

ليالي تصطاد القلوب بفاحمٍ تراه أثيثاً ناعم النبت عافيا

إلى آخره من الأبيات التي تكشف عن بداية ثورة تمرد، فيقول:

وبتنا وسادانا إلى علجانةٍ وحقفٍ تهاداهُ الرياحُ تهاديا

يكشف هذا البيت عن مدى هشاشة تجربة الشاعر مع هذه المرأة إذ يستند في علاقته معاً إلى شجرة تنبت في الرمل فضلاً عن الرياح التي لا تترك هذه الرمال في مكانها، فالرمال والرياح تتلاعبان بالشاعر وكأنه أصبح لعبة في يد هذه المرأة بل في يد الحياة التي تسلبه كل شيء، ويتضح ذلك في قوله[47]:

توسدني كفاً وتثنى بمعصمٍ علي وتحوي رجلها من ورائيا

....

وأشهدُ عند الله أن قد رأيتها وعشرين منها إصبعاً من ورائيا

يعبر هذان البيتان عن عمق إحساس الشاعر بالاستلاب، فالمرأة هي المسيطرة والمهيمنة على الموقف كله وكأن الشاعر مسلوب الإرادة لا

يحق له الاعتراض، ولعل هذا ما دفع الشاعر إلى إغفال تسمية المرأة التي معه رغبة منه في الانتقام من مجتمعه ومن الحياة التي سلبته كل شيء، فالشاعر لا يحدد امرأة معينة بل يترك الشكوك تدور حول جميع نساء القوم ليشفي حقده، وهذا ما جعل القوم يثورون عليه، وهنا تبدأ المرحلة الأخيرة في حياة الشاعر بإعلان تمرده على المجتمع وعصيانه لكل قيمه فقد تخلى عنه هذا المجتمع وباعه وهذا ما أثر كثيراً في نفسية الشاعر فهو وإن كان عبداً، أو شاعراً ماجناً - كما يوصف - إلا أنه إنسان علي الرغم من كل شيء، ولعل هذا ما آلم الشاعر ودفعه للتمرد، فيقول(48):

أشوقاً ولما تمض بي غيرُ ليلةٍ ... فكيف إذا سار المطيُّ بنا عشرا

أخوكم ومولى خيركم وحليفكم ... ومن قد ثوى فيكم وعاشركم دهرا

وما خفت سلاماً على أن يبيغني ... بشيء ولو أمست أنامله صِفرا

فالأبيات تعبر عن حزن الشاعر وشوقه لفراق القوم الذين تربى وكبر بينهم وعدّ نفسه واحداً منهم بينما هم قابلوه بالنكران والبيع، وبدأ يشعر بلا جدوى الحياة مادام المصير في النهاية ترك كل شيء والتخلي عنه مرغماً وهذا دفعه للتصريح والإباحية في شعره فقد أدرك أن الموت مصيره وأنه لن ينجو منه مهما فعل، فأخذ يشبب بناء القوم بشكل فاضح، من ذلك قوله(49):

كأن الصبيريات يوم لقيننا ... ظباء حنت أعناقها في المكانس

وهُن بناتُ القوم إن يشعروا بنا ... يكن في بنات القوم إحدى الدهارس

فكم قد شققنا من رداء مُنير ... ومن بُرقع عن طفلة غير عانس

إذا شق بُرد شُق بالبرد برقع ... دواليك، حتى كُلنا غير لابس

وكلامه هذا دفع القوم إلى سجنه وتقييده ولكن ذلك لم يجدِ نفعاً بل زاده إصراراً وتعريضاً بنساء القوم، فيقول[50]:

شدوا وثاقَ العبد لا يُفلِتكم إن الحياة من الممات قريب
فلقد تحدرَ من جبينِ فتاتِكم عرقٌ على ظهر الفراشِ وطيبُ

بل لم يعد يرجع عن موقفه حتى لو أحرقوه، وهذا ما ترويه الأخبار وكأنه سعى إلى حتفه بملء إرادته مادامت الحياة والموت بالنسبة له سيان، فلم تعد النار تخيفه وهو المحترق دائماً لغيره، يقول[51]:

فلو أوقدوا ناراً تُحش بساعدي وكفى ما أقلعتُ ما دُمتُ أطرِف

ويقول[52]:

لعمر أبي المذكين والمضرم الذي يَشُب ولا يألو على جهنما
لئن ورثوها مُشعلين لربما جعلتُ لهم فوقَ العرانينِ ميسما

فما أراده الشاعر هو الانتقام لوجوده الضائع في مجتمع حكم عليه بالموت منذ ولادته أسود اللون.

الهوامش

1) ينظر: المأدبة الأفلاطونية لأفلاطون، ترجمة: علي سامي النشار، الأدب جورج شحاته قنواتي، عباس أحمد الشربيني 15-30.

2) ينظرك المأدبة، 40-45.

3) ينظر: الزهرة لابن داؤد الظاهري 1/53-54.

4) مشارق أنوار القلوب: ابن الدباغ 52.

5) ينظر: رسائل إخوان الصفا 3/275.

6) ينظر: الزهرة 1/53-54.

7) روضة المحبين 65.

8) صحيح مسلم: بشرح الإمام النووي، كتاب البر 16/185.

9) إحياء علوم الدين: الإمام الغزالي 4/296.

10) ينظر: طوق الحمامة في الألفة والآلاف: ابن حزم الأندلسي 50.

11) روي عن عائشة عن رسول - الله صلى الله عليه وسلم - وهو حديث ضعيف، ينظر: الجامع الصغير في أحاديث البشير النذير: للسيوطي 2/623، والزهرة 1/117، وروضة المجين 149، 103، 148 وقد أنكره ابن قيم الجوزية.

12) ينظر: في الحب والحب العذري: صادق جلال العظم 12.

13) م.ن: 12.

14) ينظرك في الحب والحب العذري 13.

15) مشكلة الحب: زكريا إبراهيم 231.

16) ينظر: فن الحب، إريك فروم، ترجمة: مجاهد عبدالمنعم مجاهد 141.

17) في الحب والحب العذري 15.

18) فن الحب 46.

19) ينظر: م.ن: 100-101.

20) ينظر: فن الحب 98-100.

21) فن الحب 51-52.

22) ينظر: سحيم عبد بني الحسحاس: محمد منير حلواني 9.

23) ينظر: الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي: عبده بدوي 72.

24) سحيم عبد بني الحساس 46.

25) ينظر: سحيم 48.

26) ينظر: الشعراء السود 6.

27) سحيم عبد بني الحسحاس 9.

28) ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، تحقيق: عبدالعزيز الميمني 25.

29) الشخصانية: أمانويل مونييه، ترجمة: محمود جمول 32.

30) الفتوة عند العرب: عمر الدسوقي 13.

31) الديوان: 38-39.

32) الديوان: 51.

33) م.ن: 52.

34) م.ن: 54.

35) م.ن: 55.

36) م.ن: 55.

37) م.ن: 34-35.

39) م.ن: 62.

40) م.ن: 37.

41) م.ن: 42-43.

42) م.ن: 44-45.

43) سحيم عبد بني الحسحاس 15.

44) الديوان: 26.

45) م.ن: 16-17.

46) م.ن: 17-18.

47) م.ن: 20-21.

48) م.ن: 56.

49) م.ن: 15-16.

50) م.ن: 60.

51) م.ن: 64.

52) م.ن: 65.

المصادر والمراجع

1) إحياء علوم الدين: أبي حامد الغزالي، دار الندوة الجديدة، بيروت، د.ت.

2) الجامع الصغير في أحاديث البشير النذير: جلال الدين السيوطي، دار الفكر، بيروت 1981.

3) ديوان سحيم، تحقيق: عبدالعزيز الميمني، دار الكتب، مصر، 1950.

4) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء.

5) روضة المحبين ونزهة المشتاقين: ابن قيم الجوزية، فسر غريبه وراجعه: صابر يوسف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت 1982.

6) الزهرة: أبو بكر بن داؤد الظاهري، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء - الأردن، 1985.

7) سحيم عبد بني الحسحاس: محمد منير حلواني، دار المشرق العربي، بيروت، د.ت.

8) الشخصانية: أمانويل مونييه، ترجمة: محمود جمول، المنشورات العربية، فرنسا.

9) الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي: عبده بدوي، الهيئة المصرية للكتاب - مصر - 1973.

10) صحيح الإمام مسلم: بشرح الإمام النووي، مكتبة المثنى، بيروت، 1972.

11) طوق الحمامة في الألفة والألاف، ابن حزم الأندلسي، تحقيق: صلاح الدين القاسمي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986.

12) الفتوة عند العرب.

13) فن الحب: إريك فروم، ترجمة: مجاهد عبدالمنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، 1972.

14) في الحب والحب العذري: صادق جلال العظم، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968.

15) المأدبة أو في الحب: لأفلاطون، ترجمة: علي سامي النشار، الأب جورج شحاتة قنواتي، عباس أحمد الشربيني، دار الكتب الجامعية، الإسكندرية، 1970.

16) مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، عبدالرحمن بن الدباغ، تحقيق: هـ. رتير، دار صادر - بيروت، د.ت.

17) مشكلة الحب: زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، مصر، 1970.



تجليات العمارة الإسلامية في تخطيط مدينة بغداد القديمة

علي القاسمي

- يا يونس، أدخلتَ بغداد ؟

- لا.

- يا يونس، ما رأيت الدنيا ولا رأيت الناس.

الإمام الشافعي (ت 204هـ/820م)

بغداد أم الدنيا وسيدة البلاد.

ياقوت الحموي (ت 626هـ/1228م)

1. تقديم

بغداد مدينة ألف ليلة وليلة. بغداد مدينة الرشيد والمأمون. بغداد مدينة الطرافة والظرافة. بغداد مدينة العجائب والغرائب. بغداد مدينة التاريخ والأحداث. بغداد مدينة الآداب والفنون والعلوم. تزدهر بغداد حتى تبلغ قمة العلياء، وتتدهور حتى تصل قرار سوء الحال. ثم تنهض من بين الأنقاض والأوجاع، لتعاود الإقلاع والارتفاع، مثلما تبرز عشتار من العالم السفلي مع إطلالة الربيع، لتملأ الأرض بلطف لمساتها زهرا يفوح بالشذا، ويرتعش بالجمال والندى.

لم تحظ مدينة إسلامية بما حظيت به بغداد العريقة من اهتمام المؤرخين والآثاريين، وعناية الأدباء والفنانين، وشغف أصحاب التراجم

والسير، وغيرهم من الباحثين الذين تناولوها بالدرس والبحث والتوثيق من جميع جوانبها العمرانية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وأفردوا لأحداثها ولإسهامات أهلها في صنع الحضارة الإنسانية حيزا هاما من أعمالهم ومؤلفاتهم. ولم يقتصر الأمر على المؤلفين المسلمين وإنما نجد ذلك الاهتمام وتلك العناية لدى المستشرقين والمستعربين كذلك، بحيث أصبح في مقدورنا أن نكوّن صورة كاملة تامة عن تلك المدينة على الرغم من أن معالمها قد طمست وأن أطلالها قد اختفت منذ وقت طويل.

ولا تعود أهمية بغداد التاريخية إلى عمارتها التي جمعت أرقى ما وصل إليه فن تخطيط المدن آنذاك وأخذت بأبدع ما عرفته المدن الإسلامية التي اختطت قبلها فحسب، وإنما كذلك لأنها كانت عاصمة الدولة الإسلامية في عصرها الذهبي، عصر هارون الرشيد والمأمون، وأرقى مراكز الإشعاع الفكري والتقدم الحضاري، وأكبر مدينة في العالم مدة قرنين من الزمان.

ولهذا كله فإن من يروم الكتابة عن مدينة بغداد العريقة يجد نفسه أمام زخم كبير من المراجع والمصادر التي لا يتسنى له دراستها والإلمام بها حتى لو كرس لها سنوات طويلة من عمره كما فعل الخطيب البغدادي الذي كتب في القرن السابع الهجري مصنفه المشهور تاريخ بغداد في عدة مجلدات[1].

وفي خضم ذلك البحر المتلاطم من المعطيات، وفي ثنايا تلك البيادر المتطاولة من المعلومات، تسربت بعض الأخطاء هنا وهناك، بسبب التصحيف والتحريف، أو السهو والغلط الناتجين عن قلة البحث والتدقيق، أو بسبب التزوير والتلفيق الناتجين عن التحزب والتعصب. ويلفي الباحث المعاصر الأمين نفسَه مضطرا إلى تناول جانب صغير فقط من جوانب تلك المدينة الخالدة، مثل اسمها، أو اختيار موقعها، أو

تحصيناتها، أو زخرفتها، أو ما إلى ذلك. كما فعل المرحوم إبراهيم تيتوس بوكارت الذي تناول مسألة استدارة مدينة بغداد ودلالاتها السوسيولوجية والحضارية[2].

ولهذا فإن ما يُقدّم في هذه العجالة يقتصر على بعض القضايا التي لفتت نظر الكاتب أثناء دراسته المصادر القديمة والحديثة عن بغداد.

2. أخطاء شائعة عن مدينة بغداد

ليست الأخطاء الشائعة وقفا على المفردات والتعبيرات اللغوية فحسب، وإنما قد تشيع أخطاء في جميع فروع المعرفة الأخرى كذلك. وهنالك معلومات تاريخية يتداولها الناس بل وحتى المؤرخون وهي بعيدة عن الحقيقة تماماً. وفي دراستنا المصادر والمراجع المتعلقة بمدينة بغداد عثرنا على عدد من هذه الأخطاء الشائعة نشير إليها فيما يلي باختصار.

2.1. أخطاء شائعة تتعلق باسم المدينة

تجمع المصادر التاريخية أن الخليفة العباسي الثاني أبا جعفر المنصور، الذي تولى الخلافة بعد وفاة أخيه أبي العباس السفاح عام 136هـ/749م، سرعان ما قرر بناء عاصمة له تليق بمكانة الدولة الإسلامية المتصاعدة وطموحاته الشخصية الكبيرة. فاختار - بعد تدقيق وتمحيص - موقعا على نهر الصراة بين نهري دجلة والفرات كانت تقوم فيه آنذاك قرية تسمى بغداد كان يجتمع فيها تجار الفرس في رأس كل شهر، فبدأ البناء عام 145هـ/758م، واستغرق أربع سنوات، وانتقل إليها المنصور عام 149هـ/762م[3].

وتجمع المصادر كذلك على أن اسم القرية الأصلية في ذلك الموقع هو (بغداد). وينطق كذلك (بغداذ) و(بغدان)، أو تبدل الباء ميما

فيصير الاسم (مغداد) أو (مغدان) أو مغداذ). وهذه الأسماء كلها ممنوعة من الصرف ولكنها تقبل التذكير والتأنيث، فتقول (هذا بغداد) و(هذه بغداد)[4]. ويشتق منها الفعل (تبغدد)أو (تبغدن) بمعنى سكن بغداد أو تشبه بأهلها.

وسمّاها بانيها أبو جعفر المنصور (مدينة السلام)، وهو الاسم الرسمي الذي ظهر في وثائق الدواوين العباسية وعلى النقود والأوزان[5]. كما أُطلقت على المدينة أسماء أخرى مثل (دار السلام) و(مدينة المنصور) و(مدينة الخلفاء) و(المدينة المدورة) و(الزوراء)[6]. ولكن الاسم القديم (بغداد) هو الذي ظل عالقا في أذهان الناس ويتردد على ألسنتهم، فاحتفظت المدينة بذلك الاسم حتى يومنا هذا ونادراً ما تُستعمل أسماؤها الأخرى.

2.1.1. المعنى الفارسي المفترض لاسم مدينة بغداد

وعلى سنة المؤرخين المسلمين الذين يبحثون في أصل أسماء الأعلام الجغرافية ومعناها، أخذ الذين أرخوا لمدينة بغداد في البحث عن معنى اسمها. واتجهت أنظارهم إلى اللغة الفارسية للعثور على بغيتهم، لا لأن كثيراً من الباحثين آنذاك على معرفة باللغة الفارسية فحسب، بل كذلك لأن اللغة الفارسية كانت اللغة الرسمية في العراق ابتداء من سقوط الإمبراطورية البابلية عام 538ق.م. إلى الفتح الإسلامي عام 635م، باستثناء فترات قصيرة خضعت فيها بابل لاحتلال الإغريق ثم الرومان. وكانت قرية بغداد الأصلية قائمة أثناء الحكم الساساني الفارسي للعراق.

وهكذا جاء أقدم المؤرخين الذين تطرقوا إلى مدينة بغداد مثل المقدسي وابن رستة بتفسيرات افتراضية مستمدة من اللغة الفارسية

لاسم بغداد. وقد ترددت تلك التفسيرات في كتب المؤرخين اللاحقين[7].

وأكثر هذه التفسيرات شيوعا هو القائل إن (باغ) تعني بستان بالفارسية و(داد) عطية فيكون معنى الاسم (البستان العطية)، أو (باغ) اسم صنم أو شيطان و(داد) عطية أو هبة فيكون المعنى (عطية الصنم). وقد قرّب بعض المعاصرين المعنى فقال إنها تعني (هبة الله)[8].

فلا غرابة في أن البكري (ت 487هـ) قد ضمّن اسم بغداد في مصنفه المعروف باسم (معجم ما استعجم) لأنه عدّ الاسم أعجمياً وأردفه بمعناه العربي[9].

2.1.3. بغداد سومرية أكدية:

ولكن جميع تلك التفسيرات والتعليلات القائمة على المعنى الفارسي المفترض لاسم مدينة (بغداد) ستنهار كما ينهار جبل ملح تحت أمطار غزيرة متواصلة إذا ما علمنا أن بلدة بغداد كانت موجودة بالاسم ذاته منذ زمن السومريين والآشوريين قبل أن يعرف العراق أية تأثيرات فارسية، لغوية كانت أم سياسية، بوقت طويل.

فقد كشفت الحفريات الآثارية في موقع بغداد العريقة عن واجهة كبيرة مبنية بالآجر البابلي وعليها اسم الملك البابلي الشهير نبوخذ نصر (605-562 ق.م.) وألقابه[10].

ومن ناحية أخرى وُجدت وثائق بابلية تحمل اسم بلدة (بغداد) تعود إحداها، وهي وثيقة قضائية، إلى أيام الملك البابلي حمورابي (1792-1750ق.م.) صاحب مسلة القوانين البابلية الشهيرة. وهكذا فإن اسم (بغداد) كان قد استعمل قبل ألف عام على الأقل من دخول كلمة (باغ) بمعنى الصنم أو الإله إلى اللغة الفارسية[11].

وهكذا فإن البحث عن معنى اسم مدينة بغداد ينبغي أن يكون في مظان الدراسات السومرية والآشورية وفي معاجم هاتين اللغتين. وعند العودة إلى المعجم الذي أصدره الدكتور بهاء الدين الوردي للغة السومرية نجد أن بغداد تعني (قلعة قبيلة الصقر) أو (هيكل الصقر)[12]. وهذا ما يؤيده عالم الآشوريات الفرنسي لابات في معجمه الخاص بالعلامات الأكدية[13].

2.1.4. أسماء بغداد الأخرى

ومن الأخطاء الشائعة أن تسمية أبي جعفر المنصور مدينته باسم (مدينة السلام) تسمية تتسم بالجدة لاختلاف هذا الاسم المركب عن أسماء المدن الأخرى التي مصّرها المسلمون بعد البعثة النبوية الشريفة سواء أكانت تلك الأسماء قديمة أم مستحدثة مثل (البصرة) و(الكوفة) و(الفسطاط) و(الهاشمية).

لكن الحقيقة هي أن اسم (مدينة السلام) أُطلق على مدن سابقة لبغداد، وأشهر تلك المدن (أورشليم) القدس التي تعني بلغة اليبوسيين الذين أسسوها (مدينة السلام)[14].

وقد اختلف مؤرخو مدينة بغدد حتى في معنى اسمها العربي الواضح،(مدينة السلام) أو (دار السلام). فرأى بعضهم أن المقصود بالسلام هو الله سبحانه وتعالى، ودليلهم على ذلك قوله تعالى: ﴿**هو الله الذي لا إله إلا هو الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر سبحان الله عما يشركون**﴾. سورة الحشر 23. وفي هذا الصدد يروي ياقوت أن رجلا أتى عبد العزيز بن رواد وهو جالس في جماعة فقال له : من أين أنت؟ فأجاب الرجل : من بغداد. فقال له: لا تقل بغداد فإن (بإ) صنم و(داد) أعطى، ولكن قل مدينة السلام، فإن الله هو السلام والمدن كلها له[15].

ويرى بعضهم أن المنصور أسماها مدينة السلام لأن نهر دجلة يقال لها (وادي السلام)[16].

ويرى بعضهم الآخر أن المنصور أسماها (مدينة السلام) تفاؤلا في أنها ستكون آمنة مطمئنة. فالسلام شرط أساسي لازدهار المدن ورفاهيتها. ومن هنا جاءت دعوة أبي الأنبياء إبراهيم **﴿رب اجعل هذا البلد آمنا وارزق أهله من الثمرات﴾**[17]. وهذا التفسير هو الذي نميل إليه وهو معنى مدينة (أورشليم) التي سبقت بغداد في حمل هذا الاسم.

أما (مدينة المنصور) و(مدينة الخلفاء) و(المدينة المدورة) و(الزوراء) فهي - في نظرنا - أوصاف لبغداد استخدمها الخاصة والعامة في نعت المدينة. فـ (مدينة المنصور) هي تعريف للمدينة بإضافتها إلى بانيها، وكذلك (مدينة الخلفاء) تعريف لها بإضافتها إلى ساكنيها بعد أن تعاقب عدد من الخلفاء العباسيين على الإقامة فيها. و(المدينة المدورة) نعت للمدينة يميزها عن غيرها من المدن، ظنا من الناعتين بأنها المدينة الوحيدة التي بنيت على شكل دائرة.

و(الزوراء) نعت كذلك ربما أطلق على المدينة لأن الأبواب الداخلة لأسوارها مزورّة عن الأبواب الخارجية أي ليست على سمتها كما يقول ياقوت[18]. ويستخدم ترتيب مداخل أبواب السور على هذا الشكل المنحني أو المنكسر لأغراض دفاعية. ومن المحتمل أن هذه الطريقة قد استخدمت أول مرة في بغداد[19]. وهكذا فـ (الزوراء) نعت لمدينة بغداد كما يستخدم العراقيون اليوم (الحدباء) نعتا لمدينة الموصل و(الفيحاء) نعتا لمدينة الحلة، فيقولون (الموصل الحدباء) و(الحلة الفيحاء).

وأود أن أختم هذا العرض الموجز عن أسماء المدينة باسم طريف أورده الحميري (ت 900هـ) في كتابه (الروض المعطار في خبر الأقطار)

حين قال: «وكان بعضهم يسميها (الصيّادة) لأنها تصيد القلوب»[20].

2.2. طبيعة المدينة وصنفها

والخطأ الشائع الثاني عن مدينة بغداد القديمة يتعلق بطبيعتها ونوعها والغرض من إنشائها. فقد ظن فريق أن بغداد مدينة عسكرية واعتقد فريق آخر أنها مدينة مدنية. وحقيقة الأمر أنها لا هذا ولا ذاك.

من المعروف أن أغلب الباحثين في نشأة المدن يقسمون المدن إلى نوعين:

أ - مدن ذاتية النشأة، نمت وتطورت تدريجيا من مجمع سكني في موقع توفرت له مقومات الازدهار كالماء والغذاء والهواء الصحي، والارتباط بطرق التجارة، ووجود تضاريس طبيعية تيسر الدفاع عنه مثل نهر يحيط به أو جبل يوفر الحماية له أو ما إلى ذلك. وهكذا ينمو ذلك المجمع السكني إلى قرية فبلدة فمدينة. وقد ينشأ المجمع السكني حول مكان مقدس كما نشأت مكة المكرمة أو حول حصن أو رباط كما نشأت مدينة الرباط أو عند تقاطع الطرق التجارية كما نشأت مدينة الموصل.

ب - مدن جديدة أُنشئت بقرار من الحاكم لتكون مقرا له أو عاصمة لملكه أو معسكراً حربياً لجنوده.

هكذا يصنف معظم الجغرافيين المدن من حيث نشأتها على الرغم من اعترافهم بصعوبة التمييز بين النوعين في حالات كثيرة[21].

أما من حيث الغرض الذي أُنشئت من أجله المدن، وتخطيطها الذي يستجيب لذلك الغرض، وطبيعة نشاطها أو تخصصها، فإن كثيراً من الباحثين يقسمون المدن إلى مدن عسكرية، ومدن تجارية، ومدن صناعية، ومدن سياسية، ومدن دينية. وعلى الرغم من أن المؤرخ

البريطاني الشهير آرنولد توينبي قد تبنى هذا التصنيف للمدن في بادئ الأمر إلا أنه تنصل عنه في كتابه حول المدن المعنون بـ Cities on Move قائلا إنه ليس هناك في أي وقت ولا في أي مكان مدن تجارية أو صناعية أو سياسية أو عسكرية أو دينية بصورة خالصة، وإنما تختلف المدن فيما بينها من حيث تخصصها المتزايد بواحدة من هذه النشاطات[22]. وهو اعتراف ضمني بوجود تلك الأصناف من المدن.

2.2.1. أصناف المدن الإسلامية

وإذا نظرنا في ضوء تلك التصنيفات إلى المدن الإسلامية لوجدناها على نوعين:

الأول: مدن كانت قائمة قبل بزوغ الإسلام كالمدينة المنورة ودمشق والموصل وغيرها، وقام المسلمون بإدخال التعديلات عليها لتستجيب لمتطلبات الدين الجديد وتلبي احتياجاتهم الدينية والدنيوية.

الثاني: مدن اختطها المسلمون وفق مبادئ الدين الإسلامي الحنيف، وتعكس بنيتها أو هيئتها المادية القيم الروحية الإسلامية بحيث تستجيب عمارتها إلى متطلبات المجتمع الفردية والجماعية، المادية والروحية، الدنيوية والأخروية، مع الاستفادة مما صلح من التراث العمراني السابق، والأخذ في النظر بخصوصيات الموقع المناخية وطبيعة مواد البناء المتوفرة.

2.2.3. المدن الإسلامية الأولى عسكرية

وكانت المدن الكبيرة التي مصرها المسلمون قبل بغداد هي: البصرة، والكوفة، والفسطاط، والقيروان، وواسط. وكلها تقع في العراق، باستثناء الفسطاط والقيروان. وكلها بلا استثناء مدن عسكرية حربية أُنشئت بمثابة معسكرات لجيوش الفتح الإسلامي.

فقد كانت البصرة أول مدينة مصرها المسلمون في عهد الخليفة

الراشد الثاني عمر بن الخطاب (ر) عام 14هـ/635م، بعد أن شعر قائد الجيش الإسلامي في جنوب العراق بالحاجة إلى إنشاء مقر دائم لجيشه، فكتب إلى الخليفة قائلا: «لابد للمسلمين من منزل يشتون به إذا شتوا ويسكنون فيه إذا انصرفوا من غزوهم»[23]، فأقره الخليفة على رأيه وكتب إليه بتوجيهاته فيما يتعلق باختيار الموقع، وأسس تخطيط المدينة المقترحة.

وكانت الكوفة ثاني مدينة مصرها المسلمون وذلك عام 17هـ/638م في عهد الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه كذلك، بعد أن فتح المسلمون بقيادة سعد بن أبي وقاص حاضرة الساسانيين، طيسفون (التي أسماها العرب بالمدائن) وشعر بضرورة إنشاء دار هجرة للمهاجرين، فاقترح ذلك على الخليفة الذي وافق على الاقتراح وزوده بتوجيهاته[24].

وتأسست الفسطاطَ أولى المدن الإسلامية في أفريقيا على يد عمرو بن العاص عام 21هـ/641م بمعونة بعض قادة جيشه في زمن الخليفة عمر بن الخطاب كذلك، لتكون معسكرا حربيا لهم[25].

كما أنشأ عقبة بن نافع الفهري مدينة القيروان عام 55هـ/675م لتكون منطلقا لجيوشه في إفريقيا.

وبنى الحجاج بن يوسف الثقفي عامل الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان على العراق مدينةً على ضفة دجلة الغربية أسماها (واسط) لتوسطها بين البصرة والكوفة عام 75هـ/694م وذلك بعد أن يئس من كسب ثقة أهل هاتين المدينتين وتأكد له أنه لا يمكن لجند الشام العيش فيهما بأمان.

وخلاصة القول إن جميع المدن التي مصّرها المسلمون قبل بغداد كانت معسكرات حربية تتخذها الجيوش الفاتحة مقرا لها، منه تنطلق

في غزواتها وإليه تعود بعد تحقيق مهماتها. بل إن مدينة سامراء التي بنيت، بعد بغداد، عام 220هـ/835م كانت هي الأخرى مدينة عسكرية، فقد بناها الخليفة العباسي المعتصم بالله لينقل جنده الأتراك إليها بعد أن تشكّى أهل بغداد من كثرة شغبهم في المدينة[26].

2.2.3. بغداد ليست مدينة عسكرية ولا مدنية

ولما كانت جميع تلك المدن الإسلامية الجديدة قد مصّرها المسلمون لإغراض عسكرية فقد ظنّ بعضهم أن المنصور أنشأ بغداد لتكون هي الأخرى معسكرا لجيشه. بل إن تحصيناتها الدفاعية القوية من أسوار ضخمة وأبراج منتظمة وخنادق عميقة وأنفاق سرية أوحت لبعضهم بأن المدينة ذات طبيعة عسكرية.

ومن ناحية أخرى، فإن نمو بغداد وازدهارها بعد فترة وجيزة من بنائها، وانتقال أهل العلم والفنون والصناع والتجار إليها، وانتشار المراكز الثقافية فيها، وانتعاش اقتصادها ونموه المطرد، وازدياد سكانها بسرعة مذهلة بحيث ارتفع بعد ثلاث سنوات فقط على بنائها إلى ما يقرب من نصف مليون نسمة وبلغ سنة 184هـ/800م المليون نسمة حتى أصبحت أكبر مدن العالم مدة قرنين من الزمن(بين 775-935م)[27]. كل ذلك أعطى الانطباع الزائف بأن المدينة المدورة كانت مدينة مدنية.

2.2.4. المدينة المدورة مدينة ملكية فقط

ولكن نظرة فاحصة إلى الأمر تبين لنا بما لا يقبل الشك أن المدينة المدورة التي بناها المنصور لم تكن معسكراً حربياً للجنود ولم تكن مدينة مدنية يقطنها الأهالي، وإنما كانت مدينة ملكية خالصة لا غير، ونستدل على ذلك بما يأتي:

أ - إن مساحة المدينة المدورة محدودة لا تصلح لسكنى جيوش دولة إسلامية صاعدة ذات فتوحات متواصلة، ولا تتسع لإقامة المليون

نسمة. فقد كان لأسوار المدينة المدورة أربعة أبواب فقط يفصل بين كل باب وآخر خمسة آلاف ذراع، كما يذكر اليعقوبي، أي أن محيط المدينة عشرون ألف ذراع وقطرها 6356 ذراعاً فقط[28].

ب - وفي حين أنشئت المدينة المدورة على الضفة الغربية لنهر دجلة، بنى المنصور معسكرا لجيشه على الضفة الشرقية لذلك النهر. وكان المهدي بن جعفر المنصور وولي عهده فيما بعد هو الذي يرأس الجيش المذكور وسمي المعسكر باسمه (أي معسكر المهدي). وشيدت في زمن المنصور ثلاثة جسور على نهر دجلة لربط المدينة المدورة بالرصافة، وهي المنطقة التي بني فيها المعسكر.

ج - أما العامة من التجار والصناع والجند فقد خصص لهم المنصور أرباض وقطائع ودروبا خارج أسوار المدينة المدورة في قرية الكرخ ليبنون فيها بيوتهم، وأعطاهم التسهيلات لذلك. كما عين مساحات المساجد والأسواق والحوانيت[29].

2.2.5. مقارنة بين تخطيط بغداد وغيرها من المدن التي سبقتها

إن الفرق لكبير بين مدينة يختطها قائد معسكرا لجنوده ومدينة يختطها خليفة عاصمة لدولته و «ثوبا» لعظمته. ويتبلور هذا الفرق في تقسيم الفضاء، ومادة البناء، وهوية السكان القاطنين في المدينة.

وإذا قارنا بين إنشاء مدينة البصرة مثلا ومدينة بغداد نجد أنه على الرغم من أن تخطيطهما متشابه وقريب من تخطيط بقية المدن الإسلامية من حيث مكوناته الأساسية لأنه ينطلق من الأسس والمبادئ والقيم الإسلامية ذاتها ويستجيب لحاجيات المجتمع الإسلامي الروحية، وهي واحدة من حيث الأساس، فإن منازل مدينة البصرة شيدت على أيدي المجاهدين من القصب الذي كانوا ينزعونه عندما يغادرون المدينة

لغزوة من الغزوات، في حين أن مدينة بغداد شيدها أمهر المهندسين والصناع والبنائين بالطابوق (اللبن المفخور) والجص.

وعلى الرغم من أن المسجد وقصر الإمارة أو الخلافة يحتلان مركز المدينة في كل من البصرة وبغداد، فإن حجم كل مكون من هذين المكونين المعماريين ودوره يختلف من مدينة لأخرى، فالمسجد في البصرة هو المعلمة الرئيسة في المدينة ومساحته ضعف مساحة دار الإمارة. أما في بغداد فإن قصر المنصور المسمى بقصر الذهب هو مركز المدينة وبجانبه المسجد الذي لا تتجاوز مساحته ربع مساحة القصر. ولا يُفسّر التفاوت الكبير في المساحة بالتغير الذي طرأ على دور كل من المسجد والقصر فقط وإنما بالغاية المتوخاة من كل منهما كذلك. فالمسجد في البصرة أو الكوفة مثلا كان نواة المدينة المركزية وقلبها النابض بالحركة، فيه يتعبد المسلمون، ويعلمون أبناءهم، ويناقشون أمور دنياهم، ويضعون الخطط لغزواتهم وفتوحاتهم، ولهذا فقد كانت مساحة المسجد ضعف مساحة دار الإمارة التي تلتصق به. فالنماذج المعمارية الإسلامية الأولى كانت تعكس تطابق العلاقات الاجتماعية والنظم الاقتصادية مع منظومة المبادئ والمثل والقيم التي جاء بها الإسلام[30]. أما في بغداد فقد أصبح قصر الخليفة المسمى بقصر الذهب (أو قصر باب الذهب) وإيوانه الكبير هو مركز اتخاذ القرارات السياسية ووضع الخطط الحربية وإصدار أوامر الخليفة إلى أنحاء الدولة المترامية الأطراف. ولهذا فإن سرة مدينة بغداد كان قصر الخليفة الذي اختط أولا ثم شيد المسجد الصغير بجانبه. وإضافة إلى ذلك، فإن المسجد في بغداد لم يُبن ليؤمه جميع الساكنة والمجاهدين والجنود كما كان الحال في البصرة أو الكوفة، وإنما كان لصلاة الخليفة وأبنائه وخاصته ممن يثق بهم فقط. فالمنصور لم ينس أن اثنين من الخلفاء الراشدين قتلا غيلة في المسجد الجامع أثناء الصلاة.

أما من حيث السكان فقد كان أهل البصرة الأولى من المجاهدين الذين توزعوا على سبعة دساكر أو خطط (محلات) في المدينة حسب قبائلهم مما ييسر استنفارهم للجهاد، في حين أن سكان مدينة بغداد هم الخليفة في قصره الذي يحتل الرحبة الوسطى، وأولاد الخليفة في قصورهم التي شيدت على شكل دائرة تحيط بالساحة المحيطة بالقصر، ثم الدواوين وبيت المال في دائرة ثالثة، ثم قسمت المدينة إلى سكك يسكنها حاشية الخليفة ومواليه وموظفوه والقادة (وكلمة «القادة» كما كان يستعملها المؤرخون العرب القدامى لا تعني قادة الجيش وإنما رجال الدولة)، مثل سكة الشرطة وسكة سجنه المعروف بالمطبق وغيرها. «وعلى كل سكة من طرفيها الأبواب الثقيلة، ولا تتصل سكة منها بسور الرحبة التي فيها دار الخليفة» كما يخبرنا اليعقوبي[31]. واحتفر في المدينة نفق تحت الأرض يمتد فرسخين يستخدمه الخليفة للهرب إلى خارج المدينة إذا حاصره العدو[32].

وفي حين كان السوق يُتخذ في فضاء مفتوح في وسط المدينة الإسلامية، كما كان عليه الحال في البصرة، فإن المنصور أخرجه من المدينة المدورة - بعد فترة وجيزة من إنشائها- ووضعه في الأرباض خارج الأسوار لأسباب أمنية[33].

وكان الميدان الذي يحيط بقصر الخليفة في بغداد يضاء ليلا بالمصابيح[34]، لا لأسباب حضارية وجمالية فقط، وإنما لأسباب أمنية كذلك.

يتبين من كل ما تقدم أن المدينة المدورة لم تكن مدينة عسكرية ولا مدينة مدنية وإنما مدينة ملكية فقط.

2.3. نفقات إنشاء مدينة بغداد

والخطأ الثالث الذي وقع فيه بعض الباحثين المعاصرين من

المستشرقين هو ادعاؤهم أن جعفر المنصور قد اغتصب الأرض التي بنى عليها مدينته، وأن بناءها تم عن طريق العمل الإلزامي. ومن ذلك ما قاله كارل بروكلمان في كتابه الذائع الصيت (تاريخ الشعوب الإسلامية):

«وعلى ضفة دجلة اليسرى شيد الخليفة، عن طريق حملة واسعة من العمل الإلزامي، قصوراً لنفسه ولحاشيته، ومساجد، ودورا للحكومة...»[35]

إن تهمة الغصب قد وردت في بعض المراجع المتأخرة، ولكن مؤرخا قديما مثل البلاذري (ت 279هـ/892م) يؤكد أن المنصور «ابتاع أرض مدينة السلام من قوم من أرباب القرى»[36].

وقد نفى الخطيب البغدادي تلك التهمة وأورد في كتابه (تاريخ بغداد) أخباراً مسندة إلى قائليها في دفع تلك التهمة، منها أن رجلاً ذكر في حضرة معروف الكرخي أن بغداد غصب، فقال له معروف: «يا هذا اتق الله، احفظ لسانك، ما نعرف شيئا غصب». وفي خبر آخر مسند إلى جبلة أنه قال: «كانت مدينة أبي جعفر (المنصور) قبل بنائها مزرعة لستين من البغداديين فعوضهم عنها عوضا أرضاهم[37].

2.3.2. نفقات بناء المدينة المدورة

وأما تهمة العمل الإلزامي فهي تتناقض مع روايات المؤرخين المتواترة عن الأموال التي أنفقها المنصور على بناء المدينة. فقد ذكر أولئك المؤرخون أن المنصور «أحضر المهندسين ...ثم أحضر الفعلة والصناع من النجارين والحفارين والحدادين وغيرهم فأجرى عليهم الأرزاق»[38]. واشتغل في البناء على ما يذكر المسعودي خمسون ألف عامل مدة أربع سنوات تقريباً. وقسم المنصور المدينة إلى أربعة أقسام أوكل كل قسم إلى أحد القواد ليشرف على العمل. وعيّن من يتولى النفقة على العاملين في كل ربع[39].

ويخبرنا هؤلاء المؤرخون أن الأستاذ من الصناع كان يعمل «يومه بقيراط إلى خمس حبات، والروزكاري (العامل اليومي) يعمل بحبتين إلى ثلاث حبات». وأن مجموع ما أنفق على البناء أربعة آلاف ألف وثمانمائة وثلاثة وثمانين درهما، كما يقول الخطيب البغدادي، ولكي يساعدنا هذا المؤرخ النبيه على معرفة قيمة هذا المبلغ في زماننا هذا أردفه بخبر يقول فيه صاحبه: «رأيت في زمن أبي جعفر (المنصور) كبشا بدرهم»[40]. وإذا ما علمنا أن ثمن الكبش اليوم ألف درهم مغربي، استطعنا أن نتوصل إلى أن نفقات المدينة المدورة في مقاييس اليوم تساوي ما يقرب من خمسمائة مليون دولار أمريكي.

2.3.3. أنواع العمل المجاني

يتضح من ذلك كله أن العمل في بناء المدينة المدورة لم يكن عملاً إلزامياً مجانياً وإنما كان بمقابل. وهنالك نوعان من العمل المجاني في العراق منذ زمن السومريين:

الأول، ويسميه العراقيون بـ (السخرة) وهو عمل إلزامي مجاني يفرضه الحاكم على الناس.

الثاني، ويسميه العراقيون بـ (العونة) وهو عمل تطوعي مجاني يقوم به الناس من تلقاء أنفسهم، مثلما يعاون الفلاحون بعضهم بعضا أيام الزرع أو الحصاد.

وهناك من الفقهاء من حكم بالتزام العامة في المشاركة في بناء تحصينات المدينة المختلفة من أسوار وأبراج وخنادق واستحكامات وغيرها إذا احتاج ولي الأمر إلى معونتهم في ذلك، لأن هذه التحصينات من نوع (البناء الواجب) الذي يساعد على حفظ النفس والعرض والمال، وهذا من مقاصد الشريعة الإسلامية، فيتوجب عليهم المشاركة في هذا النوع من البناء الذي يوفر الأمن والطمأنينة لهم ويعود بالنفع عليهم[41].

ولكن أصحاب تهمة العمل الإلزامي المجاني لم يبينوا لنا نوعية ذلك العمل ومن قام به ومتى وفي أي جزء من أجزاء المدينة، وإنما ألقوا القول على عواهنه.

2..3.4. العلاقة الجدلية بين العدل والعمارة

إن من يزاول السلطة قد يتخذ قرارات تقع في المنطقة الرمادية بين الحلال والحرام، بين العدل والظلم، بين الحق والباطل؛ إما لاختلاف وجهات النظر فيها أو لاختلاف الحكم عليها حسب الزاوية التي ينظر منها. وقد عُرف عن الخليفة المنصور أخذه لمناوئيه بالشدة والعنف وإخماده الثورات بالقسوة والبطش، فأسر وقتل عمه عبد الله بن علي الذي خرج عليه، وقتل من أبناء عمومته محمد النفس الزكيّة وإبراهيم الإمام بعد ثورتهما عليه، وخلع عيسى بن موسى عن ولاية العهد وأناط بها إلى ولده المهدي. ولا شك أنه كان يبرر كل ذلك باسم الصالح العام والعمل على حفظ الأمن والنظام بوصفه الخليفة الشرعي.

ولكن هل يُقدِم المنصور على اغتصاب أرض ليبني داره عليها؟ وهل يسخر العمال لبناء تلك الدار دون أن يدفع لهم أتعابهم قبل أن يجف عرقهم؟ لا أظن ذلك لسببين، الأول فقهي والثاني سياسي.

كان أبو جعفر المنصور من المتفقهين في الدين، فقد ترعرع في واحد من أكبر البيوتات العلمية الإسلامية، فجده الأكبر هو عبدالله بن العباس الذي كان يلقب بحبر الأمّة. فأبو جعفر المنصور هو عبد الله بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب. والعباس بن عبد المطلب الذي ينتسب إليه العباسيون هو عم النبي صلى الله عليه وسلم. وكان أبو جعفر المنصور «عارفاً بالفقه، مقدماً في الفلسفة والفلك، محباً للعلماء»، كما يقول عنه الزركلي في (الأعلام). وكان يكثر من أداء فريضة الحج حتى أنه بويع له عام 136هـ في قرب مكة

المكرمة بعد أن صدر من الحج، وتوفي عام 158هـ وكان في طريقه إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج.

وتذكر كتب التاريخ أن أبا جعفر المنصور التقى الإمام مالك ذات مرة في منى في موسم الحج، وجرى بينهما حوار في الفقه والحديث والعلم، فلم يلبث المنصور أن طلب من الإمام مالك أن يؤلف كتابا في الفقه وزوده بنصائحه قائلا: «يا أبا عبد الله، ضع هذا العلم ودونه، ودوّن منه كتاباً. وتجنب فيه شدائد عبد الله بن مسعود. واقصد إلى أوسط الأمور، وما اجتمع عليه الأئمة والصحابة...»[42] واستجاب الإمام مالك لطلب الخليفة فصنّف كتابه (الموطأ).

فالرجل إذن متدين وعلى دراية بالفقه. ومن المبادئ الفقهية في العمارة أن لا تكون الأرض التي تشيد عليها المدينة أو المنزل مغتصبة.

أما من الناحية السياسية فقد كان الرجل يدرك أن العدل أساس الملك، وأن العمارة من أركان الملك، وأنها لا تتم ولا تزدهر إلا بإقامة العدل. ولهذا قيل (بالعدل عمرت الأرض وقامت الممالك). وكان يدرك كذلك أن الظلم يؤدي إلى خراب العمارة. فإذا وقع الظلم والعدوان على الناس وأموالهم فإنهم يتقاعسون عن العمل فتكسد الأسواق ويعم الفقر وينتشر الجهل وبالتالي تقل موارد الدولة. وأبو جعفر المنصور كان مولعا بالعمارة، شيد الهاشمية بالقرب من الكوفة حال توليه الخلافة لتكون مقرا له، ثم بنى بظهر الكوفة مدينة سماها (الرصافة)، ولكن قرب هاتين المدينتين من الكوفة التي كان يشك في ولاء أهلها وخوفه من إفسادهم جنده عليه جعله يشيد بغداد بعيداً عن الكوفة. كما كان قد وسع المسجد الحرام عام 139هـ. وفي سنة 155هـ أمر ببناء مدينة الرافقة على منوال بناء بغداد، وعمل لكل من الكوفة والبصرة سوراً وخندقاً[43].

فولعه بالعمارة وحرصه عليها يجعلانه يتوخى العدل ويتجنب الظلم ويتحاشى أكل أموال الناس، خوفاً من الإضرار بالعمارة. فهل يُعقل أن يقيم قصراً لنفسه على أرض يغتصبها من جيرانه وبدون دفع أجرة الأجير؟!

2.4. الإمام أبو حنيفة وبناء مدينة بغداد

من الأخطاء الشائعة عن بناء بغداد والقائمين به أن الإمام أبا حنيفة صاحب المدرسة الفقهية المعروفة قد تولى الإشراف على العمل أو العمال أو كليهما. ولو كان هذا الخطأ متداولا بين العامة فقط لهان الأمر ولقلنا إنهم اعتزازا منهم بمدينتهم أو بفقيههم جعلوا بغداد تتبرك بمشاركة هذا الفقيه الجليل في بنائها. ولكن الأمر يدعوا إلى الدهشة والتساؤل ويدفعنا إلى البحث والتدقيق عندما يردد هذا الخبر مؤرخون معاصرون ويرد في موسوعة هامة مثل موسوعة (حضارة العراق). فقد ذكر الباحث الفاضل الذي تولى إعداد مادة الفصل المتعلق بـ (تخطيط المدن) ما نصه:

«والمعروف أن أبا جعفر قد استعان بعدد كبير من الصناع والمهرة والمهندسين من كافة أقاليم الدولة العباسية ويقال إن عددهم بلغ مائة ألف عامل وكانت تُدفع لهم أجور أتعابهم وأوكل الإشراف على ذلك كله إلى الفقيه المعروف النعمان بن ثابت (أبو حنيفة)»(44).

ولم يذكر لنا الباحث الفاضل من أين استقى هذه المعلومة المتعلقة بالإمام أبي حنيفة، ولكنه أدرج قائمة بالمصادر في نهاية فصلين كتبهما لهذه الموسوعة.

غير أن رئيس المجمع العلمي العراقي، أستاذنا الجليل الدكتور

أحمد صالح العلي، يورد تلك المعلومة ذاتها، هو الآخر، ويزيدها تفصيلاً في كتابه متعدد المجلدات الموسوم بـ (بغداد مدينة السلام) في الفصل الثاني عشر المعنون بـ (تنظيم العمل في بناء بغداد) فيقول بالحرف الواحد:

«فأما أبو حنيفة، فهو الفقيه المشهور، وقد تولى عدّ اللبِن [وهنا يضع رقما يحيل على هامش نجد فيه: الخطيب /71 1]، ويذكر ابن الفقيه أن أبا حنيفة كان مسؤولا أيضا عن أخذ الرجال بالعمل»(45).

ثم ينتقل إلى ذكر آخرين ممن شاركوا في بناء بغداد أو الإشراف عليه، دون أن يناقش أو يعلق على الوظيفة التي أسندت إلى الإمام أبي حنيفة، وكأن الأمر متفق عليه أو حقيقة واقعة لا تقبل النقاش أو مسلمة من المسلمات البديهية التي لا تحتاج إلى تفكير.

وعندما نرجع إلى المصدر الذي استند إليه والذي ذكره في الهامش، أي الجزء الأول من كتاب تاريخ بغداد للخطيب البغدادي في الصفحة 71، نجد أن الباحث اختزل النص الأصلي اختزالاً أخلّ بمواصفات الوظيفة المنوطة هناك بالفقيه أبي حنيفة في بناء بغداد، إذ إنها لم تقتصر على عدّ اللبِن فقط بل تشتمل على ضربه كذلك. فالخبر الذي أورده الخطيب البغدادي هو على الوجه التالي:

«بلغني عن محمد بن خلف - وكيع - أن أبا حنيفة النعمان بن ثابت، كان يتولى القيام بضرب لبِن المدينة وعدّه حتى فرغ من استتمام بناء حائط المدينة مما يلي الخندق. وكان أبو حنيفة يعدّ اللبن بالقصب، وهو أول من فعل ذلك فاستفاد الناس منه»(46).

وهنا نجد ذكراً لوظيفة ثالثة للإمام أبي حنيفة هي ضرب اللبن، أي خلط التراب بالماء ووضعه في قالب خشبي ليصبح لبنة، وهو ما يفعله بعض العمال المشتغلين في صنع مواد البناء.

2.4.1. هل كان بمقدور الفقيه أبي حنيفة المشاركة في بناء بغداد ؟

الفقيه أبو حنيفة (80-150هـ) فقيه جليل القدر من كبار فقهاء الإسلام وهو إمام مدرسة أهل الرأي في الفقه وصاحب مذهب فقهي يُنسب إليه. ولد وعاش وتلقى علومه في مدينة الكوفة، وقام برحلة أو أكثر إلى الحجاز لأداء فريضة الحج ولطلب العلم. وكان يحظى باحترام خلفاء الدولتين الأموية والعباسية الذين كانوا يبتغون رضاه ويسعون إلى كسب تأييده. ولا يُعقل بتاتاً أن يشتغل في بناء مدينة بغداد ويتولى ضرب اللبن وعده بل ولا حتى الإشراف على العمل أو العمال، وذلك للأسباب التالية:

أ - شرع الخليفة المنصور في تشييد مدينة بغداد عام 145هـ وانتهى منه عام 149هـ. وهذا يعني أن الفقيه أبا حنيفة كان في أواخر سني عمره، وبالضبط من الخامسة والستين إلى التاسعة والستين من عمره، فقد توفي وعمره سبعين عاماً. ولا يستطيع شيخ في مثل هذه السن أن يعمل في ضرب اللبن وعدّه، خاصة إذا ما علمنا أن حجم اللبنة الواحدة يبلغ ذراعاً في ذراع ووزنها مائة وسبعة عشر رطلاً، كما يخبرنا الطبري، وأن في كل ساف من أسواف سور المدينة حوالي مائة وخمسين ألف لبنة، كما يخبرنا الخطيب البغدادي نفسه[47]. وحتى لو أراد الفقيه أبو حنيفة العمل في ضرب اللبن وعدّه أو في «أخذ الرجال بالعمل» لقاء أجر يومي، فإن من المؤكد أن الخليفة أبا جعفر المنصور لن يرضى بذلك؛ لا حباً بالفقيه وإنما حرصاً على سير العمل بدقة وسرعة مما يتطلب استخدام الشباب النشطين من العمال المتمرسين لا ضعاف الشيوخ غير المتخصصين. فقد عرف عن المنصور حرصه على المال حتى لُقّب بـ (الدوانيقي). وروى الطبري الحكاية التالية التي تدل على تلك الدقة وذلك الحرص: «ولى المنصورُ خالد بن الصلت

النفقة على ربع من أرباع المدينة وهي تُبنى، قال خالد، فلما فرغت من بناء ذلك الربع رفعت إليه جماعة النفقة عليه فحسبها بيده، فبقى عليّ خمسة عشر درهما »[48].

ب - أجمع الباحثون الذين تناولوا سيرة الفقيه أبي حنيفة، قدامى كانوا أو محدثين من أمثال المكي في كتابه (المناقب) والشيخ محمد أبو زهرة في كتابه (أبو حنيفة)، أن الفقيه أبا حنيفة كان شيعيا فيه محبة لذرية الإمام علي وفاطمة الزهراء، وأنه «ناصر الإمام زيد بن علي في خروجه على الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك وحث على الجهاد معه، كما أيد خروج الإمام إبراهيم بن عبدالله الكامل بن الحسن المثنى على الخليفة المنصور وحض الناس على نصرته، وكانت عيناه تدمعان عندما يذكر عنده محمد النفس الزكية بن عبدالله الكامل بن الحسن المثنى الذي قتله العباسيون... »[49]. وسعى إلى الاتصال العلمي بأئمة آل البيت والدرس عليهم والأخذ عنهم، وقد عدّ من شيوخه عبد الله الكامل والإمام محمد الباقر وولده الإمام جعفر الصادق وروى عنهم.

ولهذه الأسباب، إضافة إلى ترفعه وتعففه وتحوطه رفض أن يكون في يده خاتم الدولة الأموية، وهو المنصب الذي عرضه عليه عامل الأمويين على العراق يزيد بن هبيرة (127-132هـ)، كما رفض منصب قاضي قضاة الدولة العباسية الذي عرضه عليه الخليفة أبو جعفر المنصور نفسه[50]، فكيف يا ترى يقبل أن يشتغل بالبناء وضرب اللبن وعده أو « أخذ الرجال بالعمل» وهو ما يسميه الإنجليز بحادي العبيد (slave driver) ؟!

ج - وإذا رجعنا إلى المؤرخ ابن الفقيه، الذي استشهد به المؤرخ الدكتور صالح أحمد العلي في مسؤولية أبي حنيفة عن «أخذ الرجال بالعمل»، نجد أنه ينقض نفسه مرتين: الأولى أن مَن يعمل

بضرب اللبن وعدّه لا يستطيع أن يراقب العمال الآخرين في وقت واحد. والثانية أنه يقول في موضع آخر: «ووكل [المنصور] البناء قواده، فقسّمها بينهم أرباعا، فدفع إلى الربيع الحاجب باب خراسان، وإلى أبي أيوب الخوزي وزيره باب الكوفة، وإلى عبد الملك بن حميد باب البصرة، وإلى ابن رغبان مولى محمد بن مسلمة الفهري باب الشام فبنوها»[51]. ويؤيد هذا التقسيم ما ذكره الطبري من أن المنصور جعل المدينة أرباعا «ووكل بكل ربع قائداً»[52].

ولا شك أن الخليفة أوكل الإشراف على البناء إلى كبار القواد الذين لهم سلطات إدارية واسعة لتيسير الإجراءات، وقسّم البناء بينهم لإثارة روح المنافسة وضمان الجودة والسرعة. ولم يكن الفقيه أبو حنيفة من قواد الخليفة المنصور ليتولى الإشراف على العمل.

د - إن حكاية تكليف الفقيه أبي حنيفة بضرب اللبن أو عدّه أو «أخذ الرجال بالعمل» أو الإشراف على البناء ورد في عدد من المراجع التاريخية القديمة مثل كتب ابن الفقيه والخطيب البغدادي والطبري. ولعل الطبري هو الوحيد بينهم الذي حاول أن يجد توضيحاً أو تعليلا للموضوع؛ ولكنه ذكر عدة روايات دون أن يمحصها أو يناقشها ليخلص من ذلك كله إلى رأي يرتأيه، وإنما أدرج تلك الروايات دون تعليق وكأنه يترك الأمر للقارئ لاستخلاص النتيجة أو أنه افترض أن بعضها يكمل بعضاً. وهذه الروايات هي:

الرواية الأولى: «وجه المنصور في حشر الصناع والفعلة من الشام والموصل والجبل والكوفة وواسط والبصرة، فأحضروا، وأمر باختيار قوم من ذوي الفضل والعدالة والفقه والأمانة والمعرفة

بالهندسة، فكان ممن أحضر لذلك الحجاج بن أرطأة وأبو حنيفة النعمان بن ثابت»[53].

ويُستشف من هذه الرواية أن القوم من ذوي الفضل إنما أُحضروا للمشاركة في ما نسميه نحن اليوم بـ «حفل وضع الحجر الأساس» للمدينة الجديدة، لأنه من الواضح أن بدء البناء رافقه احتفال من هذا النوع فمعظم المصادر تشير إلى أن الخليفة «وضع أول لبنة بيده، وقال: بسم الله والحمد لله والأرض يورثها مَن يشاء من عباده، والعاقبة للمتقين. ثم قال: ابنوا على بركة الله»[54]، أو أنهم أُحضروا للمشاركة في توجيه المهندسين والمعماريين في التصور والتخطيط اللازمين لبناء مدينة جديدة.

والرواية الثانية: «وذكر عن سليمان بن مجالد أن المنصور أراد أبا حنيفة النعمان بن ثابت على القضاء، فامتنع عن ذلك، فحلف المنصور أن يتولى له، وحلف أبو حنيفة ألا يفعل، فولاه القيام ببناء المدينة وضرب اللبن وعدّه، وأخذ الرجال بالعمل. قال وإنما فعل المنصور ذلك ليخرج من يمينه، قال: وكان أبو حنيفة المتوليّ لذلك، حتى فرغ من استتمام بناء حائط المدينة مما يلي الخندق، وكان استتمامه في سنة تسع وأربعين ومائة»[55].

وفي موضع آخر يقول الطبري: «وذُكر عن الهيثم بن عدي، أن المنصور عرض على أبي حنيفة القضاء والمظالم فامتنع، فحلف ألا يُقلع عنه حتى يعمل، فأُخبر بذلك أبو حنيفة، فدعا بقصبة، فعدّ اللبن على رجل قد لبّنه، وكان أبو حنيفة أول من عدّ اللبن بالقصب، فأخرج أبا جعفر [المنصور] من يمينه واعتل فمات ببغداد»[56].

ومن هاتين الروايتين نستشف أن الأمر يتعلق بحيلة شرعية وأن

عمل الفقيه أبي حنيفة في البناء كان مجرد إجراء لم يستغرق إلا دقائق معدودات.

هـ - وعند الرجوع إلى تاريخ بغداد للخطيب البغدادي الذي اعتمد عليه أستاذنا الجليل الدكتور صالح أحمد العلي في حكاية مشاركة الفقيه أبي حنيفة في البناء، وكانت النسخة المتوفرة لدينا غير محققة تندر فيها الهوامش، وجدنا هامشاً يتضمن تعليقا على الخبر الذي أورده الخطيب. ونص التعليق ما يلي:

«والمشهور أن أبا حنيفة ضد المنصور. ولعل هذه الحكاية بلغت أبا حنيفة حتى قال: إنه لا يرضى أن يتولى عدّ لبن مسجد للدوانيقي - أي المنصور - كذا في تفسير الزمخشري عند تفسير قوله تعالى ﴿**لاينال عهدي الظالمين**﴾ 124 سورة البقرة»[57].

وعند الرجوع إلى تفسير الزمخشري الذي ورد ذكره في التعليق المذكور، وجدنا أن النص هو كما يلي:

«وكان [أبو حنيفة] يقول في المنصور وأشياعه: لو أرادوا بناء مسجد وأرادوني على عدّ آجره لما فعلت»[58].

وسواء أكانت الحكاية موجودة في زمن الفقيه أبي حنيفة أو وجدت بعد ذلك، فإن جميع الدلائل المستنبطة من العقل والتاريخ والسياسة تدحض قيام الفقيه أبو حنيفة بممارسة أشغال البناء وضرب اللبن وعدّه وأخذ الرجال بالعمل. وكنا نتمنى أن يضطلع أستاذنا الجليل رئيس المجمع العلمي العراقي بتمحيص الحكاية ومناقشتها والخروج برأي فيها قبل إدراجها كحقيقة تاريخية ثابتة في مصنفه القيم (بغداد مدينة السلام).

2.5. بغداد المدينة المدورة:

والخطأ الشائع الخامس يتعلق باستدارة المدينة، إذ يظن بعضهم

أن بغداد هي أول مدينة مدورة في تاريخ العالم ولذلك حملت لقب (المدينة المدورة).

غير أن الباحثين في نشأة المدن وتخطيطها يشيرون إلى أن هناك ثلاثة أشكال يمكن أن تتخذها التجمعات السكنية أو الحضرية في العصور القديمة وهي: المربع والمثلث والدائرة. وهكذا يُتخذ أحد هذه الأشكال إطاراً خارجيا للمدينة. أما محتوى الفضاء المدني أو توزيع المساحة داخل الإطار فقد تتباين وتتنوع وهذا ما يهم الباحث أكثر من شكل الإطار المجرد(59).

ويشير أولئك الباحثون إلى أن المربع والمثلث كانا شائعين في المناطق الكائنة غرب نهر دجلة، في حين أن الخطة الدائرية هي التي كانت مفضلة في البلاد الواقعة شرق دجلة. وكان الإطار الدائري للتجمعات السكنية قد ظهر منذ العصر النيوليتي، فقد كان التل أو الجبل يوحي بالإطار الدائري للمكان(60).

ولعل أقدم التجمعات السكنية ظهرت في منطقة الهلال الخصيب وكانت بلاد سومر مهد المدنية العريقة، حيث شيدت المدن وأقيمت فيها المؤسسات الإدارية والعسكرية والدينية والتربوية وابتكرت فيها الكتابة المسمارية وافتتحت المدارس النظامية واخترعت العجلة وطورت الزراعة(61).

وتعد مدينة أوروك أو الوركاء التي أنشئت حوالي أربعة آلاف سنة قبل إنشاء مدينة بغداد، من أشهر المدن السومرية. ولا تعود شهرتها إلى روعة عمارتها وحسن تنظيم شوارعها وجمال أبنيتها فحسب، وإنما إلى ملحمة جلجامش الذائعة الصيت كذلك. فقد كان بطل الملحمة التي سميت باسمه هو ملك الوركاء وباني أسوارها، كما

أن معظم أحداث الملحمة ومعاركها جرت في رحاب تلك المدينة.ويقول عالم الآثار العراقي طه باقر عن مدينة الوركاء إنها كانت مسورة على هيئة شبه دائرة[62].

وقد ذكرنا أن آخر مدينة إسلامية كبيرة بنيت في العراق قبل بغداد هي مدينة واسط، وقد أفاد المنصور من تخطيطها واستخدم عددا من مهندسيها وصناعها وفعلتها في بناء بغداد، وبنى القبة الخضراء في قصره المعروف بقصر الذهب على غرار القبة الخضراء في قصر الإمارة بواسط، ونقل بعض أبواب أسوار واسط لاستخدماها في تحصين أسوار بغداد. وقد كشفت تحريات مديرية الآثار العراقية التي جرت في واسط مؤخرا على بقايا السورين والخندق وهي على شكل نصف دائرة تحيط بالمدينة وتنفتح على نهر الدجيلة، والمدينة ذاتها شبه مدورة[63].

يتضح من ذلك كله أن بغداد لم تكن المدينة المدورة الوحيدة في التاريخ كما لم تكن أول مدينة بنيت على شكل دائري.

2.5.1. أسباب تدوير مدينة بغداد ودلالاته

ويبقى السؤال المطروح هو: لماذا اختار أبو جعفر المنصور الشكل الدائري لمدينته، وكان بإمكانه أن يختار المربع أو المثلث إطارا لها؟

عند الرجوع إلى الباحثين الذين تناولوا الموضوع ألفينا إجابات متعددة تتدرج من العسكري إلى المدني ومن المحسوس إلى المجرد، ونلخصها هنا للقارئ:

أ - يرى بعضهم أن تدوير بغداد جاء لأسباب عسكرية، وفي هذا يقول أحدهم: «وقد جعل المنصور مدينته مدورة تدويراً كاملاً... ولا ريب أن الدفاع عن مدينة ذات أسوار دائرية يكون أفضل من الدفاع عن تلك المدن ذات الأسوار المربعة أو المستطيلة إذ أن

الأركان الأربعة في المدن ذات الأسوار الدائرين تختفي حيث من الممكن أن يختفي خلفها الغزاة المهاجمون للمدينة[64].

ب - أما المؤرخ ابن الأثير (ت. 630هـ) فيقدم لنا تعليلاً مدنياً لاستدارة بغداد بقوله:

«وجعل المنصور المدينة مدورة لئلا يكون بعض الناس أقرب إلى السلطان من بعض»[65].

ج - ويرى بعضهم أن اسم المدينة المدورة لم يتأت من سورها المدوّر وإنما من موقعها الذي تحيط به الأنهار والبلاد ويستشهد بالجغرافي العربي الشهير المقدسي الذي روى أن أعيان المنطقة وصفوا للمنصور موقع بغداد قائلين:

«وأنت يا أمير المؤمنين على نهر الصراة تجيئك الميرة من الغرب، ومن الفرات تجيئك طرائف الشام ومصر، وتجيئك الميرة في السفن من الصين والهند والبصرة وواسط في دجلة. وتجيئك الميرة من الروم والجزيرة والموصل في دجلة، وأنت بين أنهار لا يصل إليها عدوك إلا على جسر أو قنطرة، وأنت قريب من البر والبحر والجبل. «ثم يصل المستشهد بهذا القول إلى النتيجة : "ولهذا جاءت بغداد مدينة مدورة»[66].

د - وهناك تعليل غير مباشر لتدوير مدينة بغداد أورده الخطيب البغدادي في معرض حديثه عن موقع المدينة؛ إذ ذكر أن الجغرافيين الأوائل كانوا يقسمون الأرض إلى سبعة أقاليم رسموها على شكل حلقات مستديرة تكتنفها سبع دوائر، وكل دائرة منها تمثل إقليما من الأقاليم السبعة وهي: إقليم الهند وإقليم الحجاز وإقليم مصر وإقليم بابل وإقليم بلاد الروم والشام وإقليم بلاد الترك وإقليم بلاد الصين. والدائرة الوسطى هي إقليم بابل، أوسط

الأقاليم، الذي تحيط به بقية الدوائر التي تمثل الأقاليم الأخرى. ويشتمل إقليم بابل الممثل بالدائرة الوسطى على جزيرة العرب وفيه «العراق الذي هو سرة الدنيا »(67).

وكأني بأبي جعفر المنصور يختار موقع مدينته في قلب إقليم بابل، الإقليم المركزي، ويجعلها دائرة في وسط الدائرة الوسطى تعبيرا عن طموحه الذي لا حدود له.

هـ - إن أهم تعليل لاستدارة مدينة بغداد ورد في مؤلفات المرحوم إبراهيم تيتوس بوكارت(1908-1984م)، ويقوم على التفسير المفهومي السوسيولوجي للشكل الدائري في تخطيط المدن.

يقارن بوركارت في كتابه فن الإسلام الذي صدر بعيد وفاته بين مدينتين يُعدان أقدم الأمثلة على تنظيم المدن الملكية في الإسلام هما عنجر التي بناها أحد الأمراء الأمويين في لبنان في أوائل القرن الثامن الميلادي ولم تسكن طويلا فخربت وبقيت أطلالها شاخصة، وبغداد التي شيدت في النصف الثاني من القرن نفسه. وتمثل هاتان المدينتان نوعين مختلفين، إن لم يكونا متضادين، من تنظيم المدن . فعنجر مدينة مربعة يحيط بها سور دفاعي له أربعة أبواب في أربع نقاط أساسية، وينتهي بهذه الأبواب الشارعان الرئيسان في المدينة اللذان يتقاطعان في وسطها، طبقاً للرسوم البيانية المعروفة في المدن الرومانية ذات المحورين العمودي والأفقي. ومن هذين الشارعين تصدر جميع تقسيمات المدينة على شكل مربعات بسيطة. ويؤطر الشارعين الرئيسين صف من الأعمدة والأقواس المتأثرة بالطراز الإغريقي الروماني، ولكن وراء هذه الأعمدة والأقواس تصطف الحوانيت معلنة عن قيام ما يسمى بالشارع السوق الذي سيشيع في المدن الإسلامية بعد ذلك.

أما بغداد القديمة فإنها تمثل المدينة الكاملة الاستدارة المحاطة بسورين دائريين، ورتبت فيها الإحياء على شكل حلقة والشوارع على شكل مروحة. وفي وسط تلك الحلقة وفي مركز فضاء أخضر يقوم قصر الخليفة والمسجد الجامع. وللمدينة أربعة أبواب محصنة، تفضي إلى أربعة طرق رئيسة وتنفتح هذه الأبواب على الجنوب الشرقي، والجنوب الغربي، والشمال الشرقي، والشمال الغربي.

ويقول المرحوم بوركارت: «إن المدينة المربعة والمدينة المدورة (أو المدينة العجلة، كما يسميها) لا يعكسان شكلين مختلفين من أشكال الحياة فقط، وإنما كذلك ينتميان بصورة ضمنية إلى مفهومين متباينين من مفاهيم الكون، لأننا لا يمكننا أن نعالج موضوع تخطيط المدن وتنظيمها في معزل عن الكونيات: فالمدينة تمثل دائما الهيئة الكلية، ويشير شكلها إلى الطريقة التي يندمج فيها الإنسان في العالم. فالمدينة المربعة تُنظّم طبقا لمحورين أساسين، ويعبر ذلك الشكل عن الحياة المستقرة وعن سكون الكون كذلك في الوقت نفسه؛ في حين أن المدينة العجلة، التي تكشف لنا عن المفهوم الحركي للعالم، هي بمثابة انعكاس لحياة البدو الرحل المتحولين إلى الحياة الحضرية المستقرة»[68].

ويوجّه المرحوم بوكارت الأنظار إلى أن المدن المدورة كان قد عرفها الميدائيين والبارتيين، وهم من الشعوب الإيرانية التي تحولت من حياة البدو الرحل إلى حياة الحضر المقيمين. وكانت تلك المدن الدائرية قد اتخذت مضارب خيامهم عندما كانوا في حالة البداوة أنموذجا تحتذيه. فقد كانت الخيام تنظّم على شكل دائرة وفي وسطها تُقام خيمة الرئيس. ولم يتطرق المرحوم بوركارت إلى ذكر المدن المدورة التي عرفها السومريون بقرون عديدة قبل تلك الشعوب الإيرانية.

2.5.2. رمزية الدائرة

يرى الدكتور بهاء الدين الوردي أن قانون الدائرة وحركتها

الدائرية هي إحدى القوانين الأساسية التي تحكم الكون. ويقول عن قانون الدائرة:

«الشكل الدائري كوني. كل حركة وكل شكل في الكون دائري أو مشتق منه... والدائرة هي أساس الأشكال الهندسية والموجات.

والإنسان كله دوائر وكريات، والحيوان كله دوائر وكريات، والنبات كله دوائر وكريات... والقمر والشمس والسيّارات كلها دوائر وكريات...»[69].

ونظراً لمكان الدائرة في الأشكال الهندسية فقد أضفى عليها الفلاسفة واللاهوتيون دلالات رمزية نوجزها في ما يلي:

قبل كل شيء يمكن اعتبار الدائرة نقطة مكبرة أو موسعة. وهكذا فالدائرة تشارك النقطة في كمالها وتجانسها وفي قيمتها الرمزية كذلك.

وترمز النقطة إلى المركز، والأصل، والمنطلق، والمستقر، والمبدأ، والمنتهى، كما ترمز كميا إلى الوحدة الأساسية، وكيفيا إلى القيمة المطلقة. والنقطة هي قطرة الماء التي تتكون منها البحار والمحيطات، وهي الذرة التي يتشكل منها الوجود. والنقطة هي محور الميزان، ومركز الدائرة غير المتحرك. والنقطة تشتمل على الدائرة كما تشتمل الدائرة على النقطة[70].

أما الدائرة فهي إحدى العلامات الأساسية الثلاث: النقطة والدائرة والمربع. وترمز الدائرة إلى العجلة في حركتها، وإلى النطاق في إحاطته، وإلى السماء في دورانها الدائب اللامتناهي. والحركة الدائرية كاملة، ثابتة، لا بداية لها ولا نهاية؛ وهكذا فهي مؤهلة لتصبح رمزاً

للزمن. وما الزمن إلا تعاقب مستمر لا متغير للحظات متماثلة في كينونتها[71].

وعثر على رسوم قديمة يظهر فيها رجل يتطلع إلى دائرة مرسومة فوق رأسه، للدلالة على التشوف والتطلع إلى الكمال. وقد ترمز الدائرة في الفكر الفلسفي والدينة إلى المعبود بوصفه أصل الوجود والكامل المطلق. ويحب الصوفي التأمل في نقطة الكمال العليا مرددا لنفسه: «كن كاملاً كخالقك الذي في السماء»[72].

والجبل الكامل دائري الشكل، والتل الكامل دائري الشكل. ولهذا كانا المثالين الطبيعيين اللذين اتخذهما الإنسان الأول نموذجاً لبناء داره. ولا يخفى أن كلمتي (دار) و(دائرة) مشتقتان من جذر واحد. فكانت الدور الأولى مستديرة الشكل، وماتزال الجماعات «البدائية» في أفريقيا تبني أكواخها على شكل دائري. ومعظم المعابد وقباب أضرحة الأولياء والقصور الملكية القديمة وكذلك المدن المقدسة أو المدن الملكية تتخذ شكلا دائرياً[73]. وبغداد مدينة ملكية ولهذا جاءت مدورة.

2.6. تجليات العمارة الإسلامية في تخطيط مدينة بغداد

ومن الأخطاء التي نجدها في كتابات بعض المستشرقين الرأي القائل إنه لا يوجد تخطيط أصيل أو متميز للمدينة الإسلامية، وإنما هي مجرد تقليد للمدن الأوربية القديمة، وليس لها شخصيتها المستقلة، وليس لها وحدة تركيبية واضحة، فتخطيطها يتسم بالفوضى مما يجعل بنيتها ضعيفة التماسك لا تقارن ببنية المدن الرومانية القوية. وإضافة إلى ذلك فإن المدن الإسلامية وقتية لا تتوفر لها عوامل الاستمرار وإنما يرتبط بقاؤها بدوام السلطة التي أنشأتها. وقد تصدى لتفنيد ذلك عدد من الباحثين[74].

وعلى الرغم من أننا لا نميل إلى المبالغة في أصالة المدن الإسلامية ولا نزعم أنها لم تستفد مطلقا مما سبقها من منجزات في ميادين التخطيط والبناء لأن الحضارة الإنسانية هي حصيلة التراكم الكمي والكيفي لإسهامات الشعوب المختلفة وخبراتها، فإننا نعتقد أن الفنون بصورة عامة، والعمارة بصورة خاصة، تشكل إحدى مكونات الثقافة، أي ثقافة كانت، وتعكس قيمها ومثلها ومبادئها.

وإذا ما عرّفنا الثقافة بأنها طريقة تفكير وأسلوب حياة تشترك فيها جماعة من الجماعات، فإن العمارة التي تلقب أحيانا بأم الفنون، هي أكثر الفنون التصاقا بحياة الناس اليومية ودقائق معيشتهم. وتعكس الهيئة المادية للمدينة وتوزيع مكوناتها المعمارية في فضائها كيفية اندماج الإنسان في محيطه الطبيعي، وماهية العلاقات القائمة بين أفراد تلك الجماعة التي تتساكن في المكان الواحد وتتشارك في الثقافة الواحدة.

ولما كان الإسلام ليس مجرد دين فحسب وإنما دين ودنيا، كما يُقال، ينظّم علاقة الإنسان بربه، وعلاقته بالآخرين، وعلاقته بنفسه، فإنه يتغلغل في الحياة اليومية للناس ويوجّه سلوكهم وتصرفاتهم، وينظم علاقاتهم ومعاملاتهم، ويؤثر في فنونهم وآدابهم وعلومهم.

2.6.1. الوحدة والتنوع في العمارة الإسلامية

وإذا كان الإسلام واحدا في مكان وزمان فإننا نفترض أن يكون تأثيره على العمارة الإسلامية واحداً في جميع البلدان ومختلف العصور. ولكننا نرى اختلافات واضحة في العمارة الإسلامية من مكان لآخر ومن عصر لثان، فكيف نفسر ذلك؟

لقد تصدى للإجابة على هذا السؤال عدد كبير من الباحثين، وكانت إجاباتهم متقاربة في جوهرها ومصيبة في تحليلاتها

واستنتاجاتها. ونقدم هنا خلاصة موجزة ـ ونأمل ألا تكون مخلة - لبحث قام به الدكتور ستفانو بيانكو والمهندس المعماري سامي عنقاوي في ثلاث مدن إسلامية هي المدينة المنورة وحلب وفاس. وطال البحث كلا من العمارة المؤسساتية مثل عمارة المسجد والمدرسة وقصر الإمارة وغير ذلك من المؤسسات العامة، وكذلك العمارة المنزلية المتمثلة في البيوت والدور والمساكن. كما تناول البحث الهيكل الخارجي للمكونات المعمارية وتزيينها على حد سواء.

يرى الباحثان أننا يمكننا أن ننظر إلى العمارة الخارجية والتزيين الداخلي بوصفهما تجسيداً صادقاً لطريقة الحياة الإسلامية وتعبيراً فنياً كاملا للثقافة الإسلامية. ولطريقة الحياة الإسلامية (أو فن العيش الإسلامي، كما يسميه الباحثان) بعدان رئيسان: بعد داخلي وبعد خارجي.

يتضمن البعد الداخلي لفن العيش الإسلامي سلوك الفرد والعلاقات الاجتماعية في حين يتجلى البعد الخارجي في المحيط المادي الذي يصنعه الإنسان بصورة تتجاوب مع النمط المثالي للحياة الإسلامية. وأبرز معالم هذا المحيط المادي تخطيط المدينة وبنيان المنزل. وهناك ترابط وثيق بين البعدين الداخلي والخارجي لفن العيش الإسلامي. فالمجتمع الإسلامي يسعى إلى إيجاد بيئة تعبر عن القيم والمعتقدات الإسلامية وتتجاوب مع متطلبات طريقة الحياة التي يرتضيها الإسلام للإنسان. وكما عملت القيم والمثل الإسلامية على تشكيل محيط مادي متساوق، فإن الأنساق المعمارية ساعدت بدورها على تبني أنماط السلوك البشري التي تنسجم وتتناغم مع تلك القيم والمثل[75].

ويخلص الباحثان إلى أن التفاعل بين المبادئ الروحية المشتركة للمسلمين(أي البعد الداخلي) وبين الظروف المادية المختلفة في بلدانهم

هو الذي نتج عنه تلك الاختلافات في العمارة (أي البعد الخارجي). والمقصود بالظروف المادية هنا هو مكونات البيئة الطبيعية مثل العوامل المناخية، ونوعية مواد البناء المتوفرة، والتقاليد العمرانية المحلية. وهكذا فاستخدام هذه الظروف المادية المختلفة في تجسيد المبادئ الإسلامية المشتركة هو الذي ينتج عنه التعدد ضمن الوحدة[76] أو تجلى الوحدة في الكثرة ونزوع الكثرة نحو الوحدة.

2.6.2. الأسس الإسلامية للعمارة الإسلامية

إذا كان مصدر الشريعة الإسلامية الأساس، وهو القرآن الكريم، لا يتناول تخطيط المدن ولا تقسيم الفضاء المدني ولا العمارة ولا التزيين الداخلي للمكونات العمرانية، فهو بالتأكيد يقرر الأسس والمبادئ والقيم التي تنظم حياة المسلمين وعلاقاتهم الروحية والاجتماعية والاقتصادية. ولما كان هدف العمارة تأطير المجتمع المدني والاستجابة إلى احتياجاته، وتيسير حياته والرقي بها، فإنها لابد أن تخضع، هي الأخرى، إلى المبادئ والأسس والقيم الإسلامية وتعكسها بصدق وتتجاوب معها[77].

ويرى السيد حسين نصر أن المبدأ الإسلامي الذي يحكم العمارة الإسلامية هو مبدأ الوحدة. فالإسلام هو دين التوحيد، ووحدة الخالق هي الأساس في الوجود، وجميع الموجودات والكائنات تعتمد في وجودها وعلاقاتها على قدرة الواحد القهار ومشيئته.

ويعني مبدأ الوحدة في العمارة الإسلامية اندماج عناصر العمارة والترابط العضوي بين الأهداف المتوخاة من استخدامات الفضاء، وتواجد المقدس في جميع المكونات والأشكال المعمارية بحيث يتلاشى وهم الفصل بين الديني والدنيوي. كما يتجلى مبدأ الوحدة في التناغم والتناسق والتوازن والترابط بين أجزاء الفضاء المعماري.

فالمدينة الإسلامية، كما يقول بوركارت[78]، تبدو للناظر إليها من قمة جبل وحدة واحدة تتلاشى فيها فردية المنازل كما يذوب الفرد في الجماعة، فتبدو منازلها للناظر متراصة جنبا إلى جنب مثل خلايا النحل، على الرغم من أن لكل منزل خصوصيته التي تتحقق من جراء انفتاحه على ذاته من الداخل بواسطة الباحة الداخلية المفتوحة التي تؤمن له الحصول على الضوء والماء والهواء مباشرة وبصورة مستقلة. وفي الوقت نفسه تتراص المنازل في المدينة الإسلامية ويلتصق بعضها ببعض تعبيرا عن تضامن أهل المدينة، كما يتصل المنزل بغيره من المنازل عن طريق الشوارع التي تؤدي جميعها إلى المنزل الجامع في مركز المدينة فيتم التلاحم الروحي بين أبناء المدينة الواحدة. ولا تنتهي حدود المسجد الجامع عند جدرانه الخارجية بل يمتد بفعل قبلته عبر الفضاء ليلتقي مع جميع مساجد الأمة عند البيت الحرام فتتحقق وحدة الأمة التي تعبر عن وحدة الخالق.

وفي إنشاء المدينة الإسلامية، ينبغي أن يكون مبدأ الوحدة حاضرا في الذهن عند التصور والتخطيط والتنفيذ، لكي يضفي على العمارة معنى ونظاماً. وحتى داخل البناء الواحد ينبغي أن لا تكون الأجزاء أو الأقسام متنافرة منعزلة بعضها عن بعض وإنما ينبغي أن تكون هناك وحدة عضوية تجمعها جميعا في كل متناسق متناغم مترابط. وهكذا تظهر الوحدة في الكثرة، وتعبر الكثرة عن الوحدة[79].

ويتجلى مبدأ الوحدة في العمارة الإسلامية في وحدة الفضاء وقدسيته. فجميع الفضاء مقدس وأينما تولوا وجوهكم فثم وجه الله. وليس هناك بناء مقدس وبناء غير مقدس أو بناء ديني وآخر دنيوي. فجميع ما يؤديه المسلم في المسجد مثلا من صلاة وذكر وتعلم وتدبير وغيره يمكن أن يؤديه كذلك في المنزل والسوق والمدرسة وكل مكان في

المدينة، فالحكمة ضالة المؤمن أنى وجدها التقطها ومن أوتي الحكمة فقد أوتي شيئا عظيما. وبركة القرآن العظيم وروح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ترفرفان على جميع أنحاء المدينة الإسلامية مثل الآذان الذي ينفذ إلى جميع مرافق المدينة العمرانية ولا يقتصر صداه على حدود المسجد المادية[80].

ويتجلى مبدأ الوحدة الإسلامية، كما يبين لنا بوركارت في الجمع بين المقاصد الدينية والمقاصد الاجتماعية، وبين العام والخاص، وبين الجماعة والفرد. ففي الوقت الذي يعني الإسلام الاستسلام لله والخضوع لشريعته التي لا تفرق بين شخص وآخر، ومن هذا المنظور يذوب الفرد في الجماعة وتتلاشى فردية المنازل عندما يطل الإنسان من علٍ على مدينة إسلامية، فإن الإسلام من ناحية ثانية يؤكد الطبيعة الذاتية للفرد والخصوصية المتميزة لكل مؤمن. ويتبدى هذا التوفيق بين الجماعة والفرد في جميع أركان الإسلام. ففي الصلاة مثلا يقوم الأب في المنزل بدور الإمام تماما كما يقوم الإمام بدوره في المسجد، فكلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته. وحتى صلاة الجماعة نفسها في المسجد لا تلغي فردية الإنسان وشخصيته. ففي الوقت الذي يؤدي المسلمون الصلاة جماعة قياماً وقعوداً ركوعاً وسجوداً فإن كل واحد منهم يتلو السور القرآنية مستقلا ويناجي ربه ويدعوه منفرداً. ولهذا فإن العمارة الإسلامية تراعي هذا الخصوصية الفردية في الوقت الذي تتوجه فيه لخدمة الجماعة. ومن ناحية أخرى فإن خصوصية الفرد يضمنها كذلك فصل الإحياء التجارية عن الأحياء السكنية؛ ففي حين يجري النشاط الاقتصادي في السوق الذي يقع في وسط المدينة وفي الشوارع الرئيسة المؤدية إليه، فإن المنازل تدير ظهرها للسوق ولتلك الشوارع[81].

ووحدة الفضاء وقدسيته تجعلان التزيين الداخلي والخارجي لا يقتصر على المسجد وإنما يشمل كذلك المنزل والسوق والمدرسة وكل

مكان في المدينة. فالفضاء المعماري واحد، ومبدأ وحدة الفضاء تتمثل كذلك في الطريقة التي تعالج بها العمارة الإسلامية ظاهر البناية وباطنها والفضاء المحيط بها أو المناظر الطبيعية حولها، إذ أن هذه الأقسام تعدّ وحدة واحدة يقوم بتصميمها معماري واحد بدلاً من ثلاثة متخصصين كما هو الحال في العمارة الغربية الحديثة. وهكذا يتحقق التناغم والتناسق والانسجام والتوافق بين هذه المكونات الثلاثة. إن تناغم الفضاء وتناسقه المتمثل في التواؤم والتوافق بين البناء ومحيطه الخارجي إنما هو إعادة صياغة للانسجام والاندماج القائم بين الإنسان والطبيعة، بين الفرد والعالم[82].

ويتجلى مبدأ الوحدة في العمارة الإسلامية كذلك في جمعها بين القيمة الجمالية والقيمة النفعية وحرصها على نقاء الأشكال والأنساق الهندسية التي هي ليست مجرد كميات وإنما انعكاس للنموذج الأصلي الذي تصدر منه جميع الأشكال والأنساق، فالله جميل يحب الجمال. ولهذا تعنى العمارة الإسلامية بتزيين جميع المساحات والسطوح بالخط والمقرنصات والمزخرفات والمشجرات وغيرها لكي تعكس الأنماط المعمارية البنيات العميقة للحقيقة المادية وتبرز النظام الرياضي الكامل الكامن وراء المظاهر الخارجية للعالم المنظور[83].

ويتجلى مبدأ الوحدة في العمارة الإسلامية في تعدد وظائف المكونات العمرانية المدنية. ففي المنزل مثلا تقوم الغرفة الواحدة بعدة وظائف، فهي في الليل غرفة للنوم، وفي النهار غرفة للجلوس واجتماع العائلة، وفي أوقات الوجبات تتحول إلى غرفة طعام؛ وفي ذلك ترشيد للنفقات واقتصاد في المكان. ونجد ذلك المبدأ كذلك في المسجد فليس دوره مقتصراً على توفير المكان لأداء الصلاة فقط وإنما هو أيضا مكان للتعلم وتبادل الرأي في الأمور الدينية والدنيوية، وهكذا دواليك.

2.6.2. بغداد العريقة تمثل ذروة العمارة الإسلامية

إن مرور 145 عاما على شروق شمس الهداية الإسلامية كانت كافية لتمكين العلماء والفقهاء من استيعاب الرسالة السماوية وفهم مقاصد الشريعة الإسلامية ، كما كانت كافية لتمكين المهندسين والمعماريين من ضبط تطبيقات المبادئ الإسلامية في تخطيط المدن وتنظيمها. وقد تجمعت للعمارة الإسلامية خبرة واسعة في هذا المجال من جراء بناء خمس مدن كبرى جديدة قبل مدينة بغداد هي: البصرة والكوفة والفسطاط والقيروان وواسط. كما تجمعت للخليفة المنصور الخبرة في بناء مدينتين ملكيتين قبل بغداد هما الهاشمية والرصافة، إضافة إلى تصميمه على أن تكون عاصمته الجديدة هي درة تاجه وثوب عظمته، فجمع لها المهندسين والصناع والفعلة من جميع أمصار الإمبراطورية الإسلامية، وكذلك حرصه على أن تكون مدينته تجسيدا مشرقا لمبادئ الإسلام وقيمه ومثله فأحضر كبار الفقهاء وأهل الفضل لإبداء المشورة في توجيه التصور والتخطيط. وهكذا صارت بغداد في أبهى حلة وأجمل صورة، حتى قال فيها أبو سعد الهمداني:

فقد طفت في شرق البلاد وغربها … وسيّرت رحلي بينها وركابيا
فلم أرَ فيها مثل بغداد منزلا … ولم أرَ فيها مثل دجلة واديا
ولا مثل أهليها أرق شمائلا … وأعذب ألفاظا وأحلى معانيا(*)

الهوامش

1) الخطيب البغدادي. تاريخ بغداد (بيروت: دار الكتاب العربي، ب ت).

2) Titus Burckhardt, L Art de l Islam (Paris: Sinbad, 1985) 262-263.

3) ياقوت الحموي، معجم البلدان، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1979) 457/1.

4) الخطيب البغدادي 58/1-59، وياقوت الحموي 457/1.

5) Encyclopedie de l Islam (Leiden: EJ Brill, 1975) 1/921.

6) ياقوت الحموي، المرجع السابق.

7) Encyclopedie de l Islam , op.cit.

8) الخطيب البغدادي 58/1، وياقوت الحموي 457/1.

9) عبدالله بن عبدالعزيز البكري. معجم ما استعجم (بيروت: عالم الكتب، 1983) تحقيق مصطفى السقا، 263/1.

10) تحقيق في مجلة الفيصل، 27 (1981) 35.

11) Encyclopedie de l Islam, op.cit.

12) بهاء الدين الوردي، قاموس أصل اللغات (مراكش: دار وليلي، 1996)، 132.

13) René Labat, Mqnuel d'Epigrqphie Akkadienne (Paris).

14) شوقي شعث، القدس الشريف (الرباط: الإيسيسكو، 1988) 17.

15) ياقوت الحموي، hglvû السابق، 456/1.

16) ابن كثير، البداية والنهاية (بيروت: دار الكتب العلمية، 1987) 104/10.

17) القرآن الكريم، سورة البقرة: 126.

18) ياقوت الحموي 456/1.

19) طاهر مظفر العميد، «العمارة العسكرية» في حضارة العراق (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1985) 198/9.

20) الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار - تحقيق إحسان عباس (بيروت: مكتبة لبنان، 1965)، 110.

21) Niketa Elisseeff, "Physical Lay-out " in The Islamic City, Op. Cit. P. 90.

22) محمد عبدالستار عثمان، المدينة الإسلامية (الكويت: عالم المعرفة رقم 128، 1988)، 132.

23) البلاذري، فتوح البلدان (بيروت: دار الكتب العلمية، 1978) ص 341.

24) المرجع السابق.

25) عبد الرحمن زكي، «المدينة الإسلامية» في مجلة الفيصل، المصدر السابق ص 92.

26) عيسى سلمان حمد، «تخطيط المدن» في حضارة العراق (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1985)، ص 20-21.

27) الموسوعة العربية العالمية (الرياض: مؤسسة أعمال الموسوعة لنشر والتوزيع، 1996 المجلد 5، ص ص 10-14.

28) شريف يوسف، المدخل لتاريخ العمارة العربية الإسلامية وتطورها (بغداد: الموسوعة الصغيرة، رقم 67، 1980)، ص 83.

29) أحمد صالح العلي، بغداد مدينة السلام (بغداد: المجمع العلمي العراقي، 1985).

30) فتحي عبد الله، «رمزية العمارة في المنظومة الإسلامية» في مجلة القاهرة، العدد 181 (ديسمبر 1997) 22-32.

31) اليعقوبي، البلدان، طبع لايدن س 336-337.

32) شريف يوسف، المصدر السابق، ص 82-83.

33) رمزية الأطرقجي، الحياة الاجتماعية في بغداد منذ نشأتها حتى نهاية العصر العباسي الأول (بغداد، 1982) ص 217.

34) كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة نبية أمين فارس ومنير بعلبكي (بيروت: دار العلم للملايين، 1948) طبعة سنة 1981، ص)178.

35) البلاذري، المرجع السابق، ص 293.

36) الخطيب البغدادي، المرجع السابق، ج 1، ص 20.

37) المرجع السابق، 66/1.

38) الطبري، تاريخ الأمم والملوك (بيروت: دار الكتب العلمية، 1988)، 272/4، 322.

39) الخطيب البغدادي، المرجع السابق، 69/1-70.

40) محمد عبد الستار عثمان، المرجع السابق، ص 121.

41) مصطفى الشكعة، الأئمة الأربعة، (القاهرة: دار الكتاب المصري، 1979) ص 411.

42) ابن كثير، المرجع السابق، ج 10 ص .116

43) عيسى سلمان حميد، المرجع السابق، ج 9، ص 34.

44) صالح أحمد العلي، المرجع السابق 288/1.

45) الخطيب البغدادي، المرجع السابق، 71/1.

46) المرجع السابق، ص 71-72، والطبري 479/4.

47) الطبري، المرجع السابق.

48) الإمام محمد أبو زهرة، أبو حنيفة: حياته وعصره وآراؤه وفقهه (القاهرة: دار الفكر العربي، 1947) ص 146.

49) علي القاسمي، «الحياة الاجتماعية والفكرية في عراق الإمام أبي حنيفة وأثرها في آرائه» في دعوة الحق، العدد 339 (1419هـ/1998) ص ص 52-60.

50) ابن الفقيه، ص 41.

51) الطبري، المرجع نفسه.

52) الطبري 459/4.

53) الطبري 458/4.

54) الطبري 459/4-460.

55) الطبري 460/4.

56) الخطيب البغدادي 71/1.

57) الزمخشري، الكشاف (بيروت: دار المعرفة، ب ت) ج 1 ص 309.

58) Nikita Elisseeff, Op.Cit., p. 39

59) المرجع السابق.

60) كريمر، التاريخ يبدأ من سومر - ترجمة فيصل السامر.

61) طه باقر، ملحمة جلجامش (بغداد: وزارة الثقافة، 1980) ص 74.

62) عيسى سلمان حميد، المرجع السابق، ص 26.

63) طاهر مظفر العميد المرجع السابق، 179/9.

64) ابن الأثير، المرجع السابق، 177/5.

65) استطلاع في مجلة الفيصل عام 1981.

66) الخطيب البغدادي، 59/1.

67) Titus Burckhardt, L'Art de l'Islam (Paris, Sinbad, 1985) pp 262-263.

68) بهاء الدين الوردي، حول رموز القرآن الكريم (مراكش: المطبعة الوطنية، 1990) ج 2 ص 9.

69) Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles (Paris, Jupiter,1969).

70) Ibid.

71) Harold Bayley, The Host Language of Symbolism (London: Ernest Benn Ltd., 1912) p. 30.

72) Jean Chevalier, op.cit.

73) Stephano Bianca and Sami Anqawi,"Common Principles in the Domestic Architecture of Islam" in Islamic Art (Damascus: Dar Al-Fikr, 1989) p.90

74) Ibid.

75) Seyyed Hossein Nasr, Traditional Islam in the Modern World (London: Degan Paul Int., 1987) p. 240.

76) Ibid, p. 241

77) Titus Burckhardt,"Fez" in The Islamic City , ed. By R.B. Serjeant (Paris: UNESCO, 1976)

78) Seyyed Hossein Nasr, op.cit. p. 241.

79) Ibid.

80) Titus Burkhardt, op.cit. pp. 166-176

81) Seyyed Hossein Nasr, op.cit. pp. 244-245.



الكشوفات الجمالية
عند الجرجاني

محمد سالم سعد الله الشيخ علي

مدخل: معطيات الجرجاني الجمالية

تعد طروحات الجرجاني (471هـ) من الكشوفات النقدية المهمة والخطيرة، وقد مثلت تلك المعطيات سبقاً دلالياً عربياً في طريق اكتناه طبيعة العقل النقدي التحليلي العربي، وعكس مقدار التطور الفكري والمعرفي الذي عاشه أولئك القدامى.

ولا شك أن قضية الإعجاز القرآني وما دار حولها من مناقشات واتهامات ومناظرات على صعيد اللغويين والبلاغيين والنقاد العرب القدامى، أن لها أثر كبير في إنعاش التفكير البلاغي واللغوي عند العرب، وقد شكلت هذه القضية المكون الدلالي للفكر الإسلامي الذي يتجه من النص القرآني إلى العالم والموجودات لتفسير الظواهر المختلفة ورسم فضاءات الحكم الشرعي.

وقد جاءت فكرة النظم لتطرح عنها عصور التعامل مع النص القرآني بوصفه نصاً إلهياً وكفى، من دون الغوص في شفراته الدلالية والوصول إلى كنهه الإعجازي.

ولم تولد هذه الفكرة لأنها المتعجل، بل ورثت من تعاضد مرتكزات فكرية جمة، التحمت تكويناتها الواعية التي بدأت بابن المقفع (142هـ)، وسيبويه (180هـ)، وبشر بن المعتمد (210هـ)، والواسطي (306هـ)، والطوسي (308هـ)، والخطابي (388هـ)،

والعسكري (395هـ)، والباقلاني (403هـ)، والقاضي عبدالجبار (415هـ)[1]، حلقة مهدت لأخرى فوصلت إلى فهم ثاقب، وفكر متقد، ومعرفة موسوعية بأسرار اللغة.

عالجت نظرية النظم كيفيات الصياغة، وإمكانيات التصميم اللغوي على صعيد النص بمؤازرة السياق، وعلى صعيد الجملة بمؤازرة النسق، وكلا التصميمين متعلق بـ (التعليق) الذي يعد مركز النظم ومنطلقه. والحديث عن المعطيات الجمالية لنظرية النظم يسوق إلى الحديث عن ماهية النظم في البنية الفكرية الجرجانية، التي تتمثل بالحكم على العمل الأدبي بوصفه «وحدة كلية»[2] تصور استراتيجية المعنى.

وقد جاءت نظرية النظم في خضم صراع فكري شغل مساحة واسعة من مصنفات القدامى حول مسألة (اللفظ والمعنى) هذه المسألة التي اتخذ منها الجرجاني موقفاً حداثوياً يؤكد أن استحسان النص لا يتم إلا بذلك التواشج القائم بين وجهي الدلالة: اللفظ والمعنى[3].

ومن الجدير بالذكر أن نظرية النظم استوعبت مستويات اللغة والتفكير، فوسعت من قدر النظم التفسيرية في مباحث البلاغة والنقد[4].

ولم تمثل نظرية النظم إلا جانباً من الجوانب الجمالية التي طرحها الجرجاني في مصنفاته (المحققة)، فالجرجاني يعد بحث صاحب ثورات لغوية وبلاغية ونقدية، ولعل هذا يفسر لنا عزوف النقد من بعده عن تمثل معطياته الجمالية، بل إن البلاغة العربية والنقد قد فقدا حلقة تطورهما بعد الجرجاني، إذ مثلت معطياته الشرارة الحاسمة في فهم فلسفة البلاغة والنقد، والنظر إليهما بمنظار الوعي والإدراك لا بمنظار التقليد والجمود والجنوح نحو السكون.

ويبدو أن مجيء الجرجاني قد حول مسار الدراسة البلاغية والنقد، إذ صرف مفاهيم الصراع ما بين الوافد النصي والكائن اللغوي المتمثل بمستوياته اللغوية والأنظمة النصية، إلى صراع ما بين الداخل النصي بعضه مع بعض، هذا الصراع الذي جاء ليغير مشروعية البقاء إلى مشروعية التفاضل والتكامل، والانتقال من التفاضل العيني للدلالة إلى المكنون الماورائي للدول أي (الميتا-لغة).

تلك الجماليات لا تسوغ إلى الاعتقاد بفصل النص عن ناصه والتعامل معه بوصفه كياناً مستقلاً، إنما يأتي ذلك من فكرة تحليل النص للوصول إلى مبدعه وكشف تلك الأسرار التي أسهمت في إعجازه، كما أن تحليل النص سيسهم في معرفة قدرة المبدع على توظيف تلك المجاميع من دلالات المفهوم وعلاقات الأداء، التي عكست فرادة الأخذ اللغوي، وندرة التناول والتشكل.

وانطلاقاً من ذلك فقد كشفت الجماليات الجرجانية غاية النظم وأثره التي كمنت في التفرقة بين مستويات الكلام، وقد صاغ الجرجاني ذلك من خلال التمييز بين الكلام وآخر لا من حيث الصحة العقدية بل من حيث الفنية والأدبية، والبعد عن التصور الميتافيزيقي الذي كان يغلف النص بهالة من القدمية المفتعلة، حالت دون الكشف عن كينونة الحضور والغياب الدلالي فيه، ولذلك توفرت لدى الجرجاني فرصة كشف مزية الكلام عن طريق الدلالات المتولدة من أنساقه وانتظامه، ومن ملك نظمه وتأليفه(5).

هذا وستتوضح كشوفات الجرجاني الجمالية من خلال الحديث عن أجزاء دائرة الحدث الكلامي: (المبدع، النص، المتلقي).

1 - المبدع: الصياغة، الرؤية، الإبداع

يمثل المبدع الجانب الإنتاجي الذي يرسم أفاق نصه المرجو، ويحمل

هذا النص إمكانيات مبدعه، وحضوره المعرفي، ويمثل الخلفية والخزين الثقافي له، وقد ارتبطت الصياغة بالمبدع بحيث شبه المبدع بالصائغ، فكلاهما يصوغ: الأول يصوغ النص، والثاني يصوغ الحاجات الكمالية.

ارتبطت حضور المبدع عند الجرجاني بعملية التعليق، وعلى هذا فالنظم وإمكانياته مرتبطة بالمبدع من خلال التعامل مع الإمكانات النحوية لتحقيق التشكيل النظمي بين المفردات، والنظر في التشكيل النظمي يقود إلى ربط الاختصاص بالمستوى الدلالي الذي يتأتى من إدخال الوظائف النحوية في تعليق الدوال بعضها ببعض، وعلى هذا يكون المستوى الإفرادي بمعزل عن الاختصاص، إذ إن الكلمة قبل دخولها في التركيب لا اختصاص لها بفرد دون آخر، وهنا تأتي الصياغة لوضع تلك المفردات في تراكيب خاصة تعكس فرادة المبدع وتميزه[6].

وقد وقف الجرجاني طويلاً أمام فصاحة المبدع، وحركة الإبداع، فذكر أن المنطوقة قد لا تعطي إبداعاً ما لم تؤلف نسقاً مخصوصاً من التأليف والتركيب، وإن إمكانية المبدع تتجلى في صياغة تلك المفردات والنهوض بها إلى مستوى دلالي تنقل المتلقي من موضع الاستهلاك إلي موقع التفاعل والتأثر.

ومن الجدير بالذكر أن الصلة بين المبدع وصياغته تتحقق من خلال ربط داخل النص بخارجه لأن عملية الإبداع محكومة بمرجعية تتشكل في وجه مخصوص، بمعنى أن ترتيب المعاني يكمن في الداخل ثم ينعكس خارجياً من خلال الصياغة، وهي صياغة لا تسمح للفظ بالخلو المعرفي الدلالي بل تدعمه لتكون عملية النظم عملية دلالية بالدرجة الأساس[7].

يقول الجرجاني في معرض حديثه عن الصياغة: «فلو أنك

عمدت إلى بيت شعر، أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده، ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه بخصوصيته أفاد كما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد، نحن إن نقول في (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل): (منزل قفا ذكرى من نبك حبيب) أخرجته من كمال البيان إلي محال الهذيان. نعم وأسقطت نسبته من صاحبه، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه، بل أحلت أن يكون له إضافة إلى قائل، ونسب يختص بمتكلم، وفي ثبوت هذا الأصل ما تعلم به إن المعنى الذي كانت هذه الكلم بيت شعر أو فصل خطاب، هو ترتيباً على طريقة معلومة، وحصوله على صورة من التأليف مخصوصة، وهذا الحكم - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس، المنتظمة فيها إلى قضية العقل»[8].

هذا وتتجاذب عملية الإبداع معطيات وجوانب عدة، فالألفاظ مثلاً تتشكل وفق الاختيار المبدع ورغبته في استخدامها للتعبير عن المكنون الذهني، ولهذا فهي في حالة نمو وتبادل مع الدلالة، ولذلك يتجاوز الجرجاني حدود اللفظة الواحدة إلى المستوى التركيبي، لأنه لا يرى في اللفظة أي مستوى جمالي من دون الدخول في النظم ودائرته، فاللفظة لا تُحقق مداها الجمالي إلا من خلال التركيب، ومن نافل القول ذكر أن السياق يمد التركيب بالإفادة الجمالية، ويكسبه شكله الخارجي، وهذا كله متعلق بدرجات الوعي الذي يشكل الكل المعرفي للسياق ويبني من ثم مقولة الجمال وفقاً لذلك المستوى الواعي[9].

ولا ننسى أن تلك الصياغة محكومة بتوخي معاني النحو، فالجرجاني قد أوجد قاعدة صُلبة في بناء ما دعا له، ومن مثل النحو الهيكلية التكوينية التي تنسج النصوص على أساس كلامها، وتكون العودة إلى شرط اكتناه معانيها ودلالاتها[10]، ومن هنا نفهم مقصد

الجرجاني في قوله: «إن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها»[11].

وإذا لم تخضع الألفاظ لنماذج الصياغة التي تحد من جموحها فإنها لن تكون معرضة لعمليات التحويل والتغير الدلالي لأنها ستكون آنذاك محكومة بالجمود والسكون، فـ «المعنى الدلالي يخضع لعمليات التحويل والتغيير وفقاً للمعنى الموجود في الذهن فيأتي ترتيب الكلمات في الجملة دالاً عليه»[12].

ومن المسائل المهمة في عملية الإبداع والاتصال اللغوي إن (المتكلم/ المبدع) يحول المعنى إلى مبنى، في حين أن (المتلقي/ القارئ) يحول المبنى إلي معنى، وقد عرض الجرجاني لبلاغة الارتباط بين صيغ الجمل وترابطها وانسجامها وتلاحمها في نسق مخصوص، وأكد أن ذلك الترابط يشكل بمجمله صور كلية خاصة منسقة[13].

ويمكن أن نصف ما دعا إليه الجرجاني بـ (البحث عن الشعرية واللاشعرية في النص) وقد تأتى ذلك من بحث الجرجاني وتأكيده على السمة التعالقية التي تربط موجودات النص فضلاً عن إصراره على أن اللفظة المفردة لا تؤدي السمة الجمالية ما لم تتركب مع أخواتها من موجودات النص، فهذه اللفظة يمكن أن تقع في سياق فتكون فيه شعرية جيدة، وتقع في سياق آخر فتكون فيه لاشعرية رديئة، ولهذا تعد السمة التعالقية مميزاً رئيسياً للغة أولاً وللمكونات اللغوية الجزئية ثانياً[14].

ويحرص الجرجاني في معرض حديثه عن الإبداع، ألا يرغم المبدع الدلالة للتعامل مع الألفاظ، ويضع معياراً لذلك يتمثل في تأكيد على (الاختيار)، وهنا يرسل الجرجاني دعوة إلى المبدعين بضرورة إرسال المعاني على سجيتها، وتركها تطلب لا لنفسها ألفاظها، أما أن يضع المبدع نفسه في دوائر تعبيرية معينة ويجعلها مدار اهتمامه دون غيرها

فذلك سيشين المعنى ويزيد الصياغة عبئاً[15]، وهذه مسألة مهمة «لأن افتقاد وجود مقول الدلالة المشتركة، يؤدي إلى افتقاد وجود الصورة المطلوبة، أي أن خطوة الإبداع تبدأ منطقة حركتها من خلفية إدراكية شمولية، ثم - من خلالها - تتعامل مع المفردات تعاملاً انفصالياً واتصالياً في آن واحد، أي يتم اختيار اللفظة بالنظر إلى ذاتها أولاً، ثم بالنظر إلى مشاركتها في الحقل الدلالي ثانياً، وهنا يتحقق نوع من ربط المستوى الإفرادي للمبدع أيضاً، لكن هذا الربط مقصور على الحركة الذهنية - عنده - للوصول إلى المفردة المناسبة وإخراجها من حيز العدم إلى الوجود[16].

وقد أشارت بعد الدراسات الحديثة إلى أن اهتمام الجرجاني ودراسته لقضايا التأليف والتركيب في الصياغة وعملية الإبداع تعد سبقاً معرفياً، أن تُدرس تلك القضايا - الآنفة الذكر - في فروع الدراسات (اللغوية - التواصلية) في المدارس اللغوية الحديثة فيما يتعلق بـ (syntax)[17].

ولم يكن تركيز الجرجاني على عملية الإبداع ونوعية اختيار المفردات إلا لمنح اللغة الإبداعية بعداً شعرياً يتمثل ذلك البعد بالسياق الذي توضع فيه مفردات، ويحكم ذلك السياق العقل والمنطق اللذان يتمتع بهما المبدع ليحقق من ثم عنصر المفاجأة والابتكار الدلالي والخروج عن المألوف المتداول، وذلك المعنى والإبداع لا يأتي ميسوراً بل يتطلب إعمال الذهن والمثابرة والجهد[18]، يقول الجرجاني في ذلك: «واعلم أني لست أقول لك أنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقوله بعد تقييد، وبعد شرط، وهي أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبهاً صحيحاً معقولاً، وتجد الملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهباً وإليهما سبيلاً وحتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس،

في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس، فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا، لأنك ستكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق، يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه...»[19].

2 - النص - المنظومة الدلالية للنص

تتمثل عملية إبداع النص عند الجرجاني من خلال موقفه من اللفظ والمعنى، فهو لا يريد طرح الشكل الجامد ليكون موطن الجمال في العمل الإبداعي، بل ضم إليه روحه، فالألفاظ فارغة بغير المحتوى، وهي في ظاهرها المجرد لا قيمة لها، وهنا يكمن التأكيد على إيحاء اللفظ ودلالته وتمثل الخصائص الجمالية والموضوعية[20].

وقد اهتم الجرجاني بإبداع النص من خلال رؤيته للنص على أنه شبكة من العلامات والسمات، تلك العلامات لا تستقل بذاتها بل تربطها مع غيرها من علامات النص الأخرى لتحيل إلى الدلالة الكلية التي يمكن التوصل إليها من خلال تشخيص المعنى وتتبع أثر معاني النص، يقول الجرجاني «اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه»[21].

ويؤكد الجرجاني أيضاً أن «الألفاظ بذاتها وإنما تراد لتحمل أدلة على المعاني»[22]، وتمتاز تلك العلامات بقابليتها للدخول في علاقات تركيبية فضلاً عن قابليتها للتحول الدلالي، بحيث تتحول العلامة - في سياق - إلى علامة ذات دلالة حركية[23].

ومن الجدير بالذكر أن المنشئ يرتب العالم في تكوينه العضوي المتداخل المتناغم الذي يتجسد في (الصورة/ النص) تجسيداً لرؤية

متميزة للعالم، فمثلاً (رأيت أسداً)، يعكس النص إزاحة تصورية للرجل الشجاع ويشكل رؤية لدى المتلقي ومنظاراً يحدد حضور الإنسان في العالم وتمثله فيه[24].

يتمثل إبداع النص عن الجرجاني بمحورين: الأول محور الاختيار، والثاني محور التوزيع، فالمحور الأول يختار الألفاظ والمحور الثاني لتنظيم تلك الألفاظ في النص[25]، وتفهم تلك التنظيمات الداخلية للألفاظ تسهم في تكوين النص وتساعد في إدراكه الجمالي[26].

لقدحاول الجرجاني إدراك المكنون الجمالي للنص من خلال تحليل عناصره الأولية، فوجد أن النص يتركب أولاً من مجموعة من العلاقات وليس مجموعة من الألفاظ، لأن العلاقات هي التي تربط بين تلك المفردات وتحقق لها وجودها الفعلي الدلالي، فالمهم إذن مجموعة الروابط التي نقيمها بين الأشياء بفضل الأدوات اللغوية ونعمل على تعالقها، وتلك الروابط هي المعاني المختلفة التي نعبر عنها، والذي يقيم الروابط بين الأشياء هو نظم الكلام، وهذا كله قاد الجرجاني إلى تعليل الجودة في النصوص من خلال آليات النحو[27].

وقد قدم الجرجاني كشوفات جمالية مهمة في إطار إبداع النص - الشعري خاصة - إذ تحول اهتمام الإبداع عنده إلى البنية الداخلية بما فيها من طاقات وإمكانات نقلتها - بالنحو - من النثرية إلى الشعرية، فليس من خواصه الشعرية التصعد من العلاقات الداخلية إلى إطارات أخرى كالغزل والمديح والفخر، إنما هو التحرك داخل خيوط الصياغة، ولهذا ذكر الجرجاني: سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه[28].

فقد جاء ذلك نتيجة إغفال القدامى القيمة الفعلية الكائنة في

بنية النص وتجاوزها إلى الناتج الدلالي، في حين أن الجرجاني وازن بين الصياغة والناتج الدلالي وأعطى مزية للفظ بعده رمزاً للمعنى الجزئي وليس بجعله طرفاً في إنتاج دلالة موسعة، فكان الغلط - كما يرى الجرجاني - يرجع إلى من قدم الشعر بمعناه، وأهمل اللفظ ولم يعطه إلا بقايا من جماليات المعنى[29]، يقول الجرجاني: «الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض[30] فالقيمة الدلالية للنص تتمثل بزرع الدوال في وسط تعبيري تترابط عناصره بخيط نحوي، وتتمثل تلك القيمة في التركيب لا الإفراد التي تعكس منزلة ومزية الصياغة الرفيعة[31] إذ «تتحدد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثاني منها بأول، وإن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً وأن يكون حالك فيها حال الباني...»[32].

وتتعلق شعرية النص عند الجرجاني بالمعاني من حيث كونها ناتجاً للإمكانات النحوية لا من حيث كونها أغراضاً يدور في فلكها المبدعين على صعيد واحد، والمعنى ذو مستويين عند الجرجاني: المستوى الأول يؤخذ من الصياغة أي من الألفاظ، والمستوى الثاني يؤخذ من المعنى الأول الذي يفضي إلى المعنى الثاني أو كما أسماه الجرجاني (معنى المعنى)، يقول الجرجاني: «فالمعاني الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يومئ إليها بتلك المعاني هي التي تكتسي تلك المعارض، وتزين بذلك الوشي والحلي»[33].

والدلالة النصية لا تتوقف على مفهوم أخلاقي أو عرفي بل هي تتسع لتستوعب الحركة الذهنية بكل تناقضاتها وبكل توافقاتها، فالمعاني تحلق في فضاء شعري له خصوصيته التي تفارق مواصفات

الواقع المادي والمعنوي، الخارجي والداخلي، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخيلية التي تجمع بين الأشياء(34).

ويربط الجرجاني مفهوم إبداع النص بالتوظيف الأسلوبي والتنوع اللغوي القائم على أسس اختيار المفردات وحملها من بعد للمعاني المناسبة في سياقات عدة، الأسس التي تبنى على معطيات نظرية النظم في التعليق والإسناد والتأليف والتركيب، فاختيار الألفاظ ومدى فصاحتها، وتناسقها مع بعضها وتركيبها لتشكيل الدلالة الكلية للنص، كل ذلك يعكس أسلوب المبدع، وكيفياته في الصياغة والجودة، لأن التكوين الأسلوبي يخضع لاعتبارات صاحبه وطريقة عرضه وصوغ نظمه.

وأسلوب إبداع النص متشكل في وعي الجرجاني من خلال البحث عن البنى البلاغية الي حددت مفهومه والاهتمام من ثم بالمعاني الثواني أو كما أطلق عليها الجرجاني (معنى المعنى) ولا يمكن أن تتشكل تلك البنى إلا بالاتكاء على الوظائف النحوية وتوخي معاني النحو وإيجاد التطابق بين الدال والمدلول، وذلك سيسمح بانزياح يسمح هو بدوره لفضاء يستوعب المعاني الطارئة التي يمكن أن تسمى مرة تشبيهاً، ومرة تمثيلاً، وأخرى استعارة ونحو ذلك، وقد يكون الانزياح متحققاً بحركات داخلية في التركيب، نتيجة لتقديم أو تأخير، أو حذف أو ذكر، وبمثل ذلك يتحقق الأسلوب ويتميز فلان من فلان في كيفيات الصياغة، وطرق التأليف والتنسيق(35).

وقد جاء اهتمام الجرجاني بالنحو لأنه أصبح أداة فاعلة في تشكيل الصياغة من جهة والكشف عن جمالياتها من جهة أخرى، ويساعد النحو على معرفة الصلة بين الدوال ومدلولاتها، فضلاً عن

الكشف عن الدلالات الموسعة والمحدودة على صعيد واحد، وإدراك الوظائف الدلالية الناتجة عن المعاني النحوية[36].

هكذا نجد أن الإبداع منوط بالصياغة، وجمالية النص منوطة بتوخي معاني النحو والبحث عن مناطق الشعرية وإدراك معاني النص، وكل ذلك - كما وجدنا - مرتبط عند الجرجاني بنظرية النظم.

3 - المتلقي - الأداء الوظيفي للمتلقي

يشكل (القارئ/ المتلقي) أحد أركان دائرة الحدث الكلامي، وركن من أركان عمليات الاتصال والتواصل، فضلاً عن أن المفهوم التداولي للنص لا يكتمل إلا بوجود المتلقي، إذ يمارس حقه في قراءة النص وإدراك جمالياته، ولعل تلك القراءة تمثل إبداعاً ثانياً لأنه سيبحث آنذاك من مناطق غيبية في المعنى تعينه على فهم معطيات النص، وتقدم له الإمكانات الدلالية القابلة وراء الدوال.

وقد أكد أصحاب نظرية الاتصال والتأثير والتأثر على مشاركة القارئ في نتاج معاني جديدة للنص، وتتشكل تلك الإنتاجية من خلال الخزين المعرفي الذي يمتلكه هذا القارئ، وستعمل تلك الإنتاجية على تميز قارئ عن آخر، فكلما زادت رقعة الثقافة والمعرفة والاطلاع زادت الحصيلة الإنتاجية الجديدة للنص من قبل القارئ، وبالعكس كلما كان القارئ متواضعاً، تواضعت معه فرص إمكانية قراءة إنتاجية جديدة ثانية للنص المُبدَع، ولأجل ذلك ظهر (القارئ النموذجي) و(القارئ السطحي) و.(القارئ المثالي) و(القارئ المبدع)...

القارئ عند الجرجاني لا ينفصل عن نظرية النظم أولاً، ويأتي بعد المبدع في إبداع النص ثانياً، ويحض الجرجاني المتلقي على أن تكون قراءته متشكلة بدائرة المعاني اللطيفة وهي تتطلب نوعاً من

الكثافة التي يتوقف عندها المتلقي فينشغل بإدراك أبعادها الجمالية، إذ لا يتم الوصول إلى المعاني اللطيفة إلا بحركة عقلية وعاطفية موازية لحركة المبدع ذاته، لكنها تظل تابعة له(37).

وتشكل البناء النص على هذا النحو سيتيح التميز بين المتلقين، بحيث يتقدم القارئ النموذجي لمواجهة النص ويتأخر عن ذلك القارئ (المتواضع/ البسيط) فأساس التمايز إذن: الفهم أولاً، والتصور ثانياً، والتبيين ثالثاً(38).

فالقراءة عند الجرجاني يجب أن تتمتع بهالة التأويل وتحتاج إلى الفكر والرويّة والقياس والاستنباط لأن أساس الصنعة أو الصياغة الشعرية هي الجمل بين (شدة الائتلاف) و(شدة الاختلاف)، وهنا تتمايز العبارات وتختلف في شدة تأثيرها على المتلقي، بحيث يؤدي الاختلاف في القراءة إلى اختلاف في أسبقية المعنى إلى الدلالة من متلقٍ إلى آخر(39).

وبما أن النص قد يمثل بنية ثابتة وحروف مبينة دون قراءة، لذلك تحتم على القارئ إعادة تشكيل النص، لأنه - أي القارئ - أصبح فاعلاً ديناميا يوثر في النص ويضع دلالته، فالقراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي، وهكذا فإن كل فهم عميق للنص هو التقاء بين خطابين: خطاب الذات القارئة المضمر وخطاب الموضوع المقروء أي هو حوار بين هذين الخطابين(40).

ويعد حديث الجرجاني عن المتلقي من الكشوفات الجمالية المهمة في المنظور النقدي الحديث، فقد قدم مسحة نفسية حلل بها آليات القراءة، وقد شكل القارئ من المنظور الجرجاني نوعين من الملكات: ملكة فطرية متصلة بالطبع، وملكة مكتسبة متصلة بالعقل والفكر والتدبر(41)، وكلا الملكتين لم تكتفِ بتقديم المتعة أو الأنس المجردين

بل عملت على إسهام المتلقي في عملية إبداع النص مرة ثانية فضلاً عن إبداعه للمرة الأولى من قبل صاحبه[42].

والوظيفة الجمالية التي يقدمها القارئ تتجلى في سلوكه وردود فعله تجاه البنية والمحتوى، وكشف مقصدية النص، وبهذا تتحدد جمالية التلقي بسلطة التأويل والفهم اللذين يمارسهما القارئ في إعادة تشكيل النص مفهومياً[43].

وهكذا يدخل الجرجاني مختبر التحليل اللغوي الصارم الذي تُحلل فيه عناصر الحدث الكلامي و«يعضده النظر التأليفي المتبصر ليرتقي بالاستقراء الاختباري إلى مدارج التنظير المعرفي والاستنباط الأصولي فيشارف الرؤية البنيوية الجدلية مما لا يدع للفاحص اللساني شكاً في استكناه الفكر اللغوي العربي لنواميس الظاهرة اللغوية بمفهومها المطلق، ويتخطى الجرجاني حواجز الأنماط القائمة في التصور والتحليل ليس قانون وحدوية الشحن الدلالي في الكلام بالاستناد إلى طبيعة التكامل فيه، فالملفوظ كل لا يتجزأ...، لأن الكلام هو في حقيقته علامات بين العناصر المركبة»[44].

ولا ننسى أن النص يشكل سلسلة إشارة فضلاً عن تمثله لعالم متخيل وهو يوحي باستعدادات الفكر للتأويل ولذلك فهو ينطوي على ثغرات وإبهامات، ودور القارئ ملء تلك الثغرات وتأويلها[45].

والحاصل فيما ذكر إن موقف المتلقي الجمالي عند الجرجاني يتمثل بتهيئته للتدخل في الصياغة وإعادة تشكلها، وتحركه وراءها، ومتابعة خيوطها، وافترض حضور المتلقي في العملية النقدية الجمالية ومحاوراً ومتداخلاً ومتابعاً، جعل الجرجاني يتوجه إلى المتلقي وكأن العلاقة بينه وبين النص لا تكون إلا من خلاله، كما أن العلاقة بين المبدع والمتلقي لا تكون إلا من خلال الخطاب، ومن الجدير بالذكر أن

الحضور الذهني للمتلقي يوازيه الحضور النفسي، بمعنى أن تشكيل الصياغة على نحو نظمي مخصوص يستهدف إحداث أثر نفسي فيه وغياب الأثر معناه افتقاد مهارة التعامل مع الإمكانات النحوية تعاملاً جمالياً[46].

هكذا فـ «حضور الجانب النفسي للمتلقي يتيح تقييم الخطاب الأدبي بالنظر إلى ردود الفعل عنده، فهي بمثابة اللوحة المتذبذبة التي ترتفع أو تهبط تبعاً للذبذبات الموجهة إليها من الخطاب، وما فيه من بنى بلاغية كـ (بنية التمثيل) مثلاً[47].

ويبين الجرجاني مقصده من ذلك بقوله: «إن المعنى إذ أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلب، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر واحتياجه أشد، ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أحنن وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ»[48].

وقد تعامل الجرجاني - وفقاً لذلك - مع المتلقي من خلال مفهومه للنحو الإبداعي، وهو مفهوم يضع المتلقي في مرتبة تالية للمبدع، ولكليهما حقوق لها أهميتها ومواصفاتها، وازدادت العلاقة بين المتلقي والنص رسوخاً - عند الجرجاني - عندما أقر بشرعية التدخل الصياغي، وهو تدخل يتيح للمبدع أن ينظم حركته التعبيرية على نحو مخصوص، فيلاحظ هذا التدخل ويتعامل معه لغوياً تعاملاً محسوباً، وشرعية التدخل تسمح بحركة واسعة في فضاء النص، بحيث يصير نوعاً من المشاركة الإبداعية الواعية[49].

يتبين من خلال الحديث عن معطيات الجرجاني الجمالية تأكيده على مقتضيات نظرية النظم في (التعليق والإسناد والتأليف والتركيب)، تلك المعطيات التي لم تفارق جميع المباحث الجمالية التي عالجها الجرجاني، وقد عالجت تلك المعطيات كيفيات الصياغة وإمكانية التعبير وتحقيق فرادة المبدع وتميزه، فضلاً عن نضوج نصه وجماله.

الهوامش

1) ينظر: في تتبع نظرية النظم: نظرية النظم تاريخ وتطور، حاتم الضامن: 6-20. النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور: 326. في الميزان الجديد، محمد مندور: 147.

2) نظرية النظم: 100.

3) الجرجاني في دلائل الإعجاز، حاتم الصكر، مجلة آفاق عربية، العدد 8 لسنة 1978: 99.

4) النقد وقراءات التراث: عودة إلى مسألة النظم، حمادي صمود، المجلة العربية للثقافة، العدد 24 لسنة 1993: 84.

5) ينظر: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبوزيد: 154-155. في الشعرية، كمال أبو ديب: 16-19. في دلالية القصص وشعرية السرد، سامي سويدان: 45-46. معالم المنهج البلاغي عند عبدالقاهر الجرجاني، محمد بركات أبو علي: 36-38. ملامح نظرية البويطيقيا عند عبدالقاهر الجرجاني، بنعيسى بوحمالة، مجلة البيان، العدد 220 لسنة 1984: 38-39.

6) ينظر: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، محمد عبدالمطلب: 210-211.

7) م.ن: 212.

8) أسرار البلاغة عند عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمد الفاضلي: 8.

9) ينظر: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبدالمطلب: 156-160.

10) في دلالية القصص وشعرية السرد: 53.

11) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رضوان الداية وفايز الداية: 80.

12) البنية التحتية بين عبدالقاهر الجرجاني وتشومسكي، خليل عمايرة، مجلة الأقلام، العدد 9 لسنة 1983: 92.

13) ينظر: التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري في ضوء نظرية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني، عوض بن معيوض الجميعي، مجلة علامات، المجلد 8، الجزء 30 لسنة 1998: 242-245.

14) في اشعرية: 17.

15) قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني: 216.

16) م.ن: 215.

17) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب: 311.

18) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك: 60-61.

19) أسرار البلاغة: 114.

20) الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل: 402.

21) أسرار البلاغة: 277.

22) دلائل الإعجاز: 456.

23) إشكاليات القراءة وآليات التأويل: 112.

24) منهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي، كمال أبو ديب، مجلة الأقلام، العدد 4 لسنة 1990: 11.

25) في جدل التراث والمعاصرة: الألسنية بين الجرجاني واللسانيين، رشيد العبيدي، مجلة المورد، العدد 3 لسنة 1989: 14.

26) نظرية المعنى في النقد الأدبي، مصطفى ناصف: 15.

27) ينظر: النقد المنهجي عند العرب: 335-336.

28) قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني: 93.

29) م.ن: 96.

30) دلائل الإعجاز: 469.

31) ينظر: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني: 97-98.

32) دلائل الإعجاز: 125-126.

33) م.ن: 259.

34) قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني: 110.

35) ينظر: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني: 43-45.

36) م.ن: 51.

37) قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني: 240.

38) م.ن: 241.

39) القراءة والتلقي من جهة نظرية النقد العربي القديم، طراد الكبيسي، آفاق عربية، العدد 8 لسنة 1993: 30.

40) النص الأدبي بين المبدع والقارئ، غسان السيد، المجلة الثقافية، العدد 43 لسنة 1997: 67.

41) استلاب القارئ وتحريره، مجدي أحمد، فصول، العدد 13 لسنة 1998: 284.

42) الممارسة النقدية من النص إلى القارئ، حاتم الصكر، الأقلام، العدد 11-12 لسنة 1993: 49.

43) ينظر: النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي، حميد لحمداني، البحرين الثقافية، العدد 22 لسنة 1999: 80-81.

44) التفكير اللساني في الحضارة العربية، عبدالسلام المسدي: 315.

45) كتاب المنزلات. منزلة القراءة، طراد الكبيسي: 174/3.

46) ينظر: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني: 243-247.

47) م.ن: 246-247.

48) أسرار البلاغة: 105.

49) قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني: 250.



نشأة الموشحات

(تفسير جديد)

عبدالرحمن سعد حجازي

ظلت الموشحات - وسوف تظل - جزءاً لا يتجزأ من تراثنا الأدبي وتقاليد مروية تتناقلها الأجيال جيلاً بعد جيل، كما أن سماتها الفنية قد تكون ضاربة في جذور تراثنا الشعري والموسيقي العربي القديم.

من ناحية أخرى، لم يقتصر انتشار هذه الموشحات على الأندلس وشمال إفريقيا فحسب، بل تعداهما إلى مصر والشام واليمن حتى وصل إلى ربوع العالم العربي جميعاً.

ويأتي أصل اللفظة من قولنا: الوشاح؛ وهو يدل على حلي النساء، وهو كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مُخالَف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر، وتتوشح المرأة به، ومنه اشتق توشّح الرجل بثوبه، والمُوشَّحة من الظباء والشاء والطير: التي لها طُرَّتان من جانبيها[1].

ثم غدت اللفظة علماً، وأطلق عليه التوشيح أو الموشح. وإذا كان المعنى اللغوي للوشاح هو الشيء الموشّى باللؤلؤ والجواهر، فإن الموشح يكون ملوناً بأشكاله وقوافيه المتنوعة.

وبذلك فإن تسمية هذا الفن بالموشحات تُعَد تسمية دقيقة؛ حيث إن «الموشحة تتألف من قفل يسمى مركزاً، وتتعدد أجزاؤه أو شطوره، ويليه غصن متعدد الأجزاء أو الشطور، وبينما تتحد أجزاء الأقفال التالية مع الأجزاء المقابلة لها في القفل الأول سواء في الوزن أو

القافية تختلف أجزاء الأغصان التالية مع أجزاء الغصن الأول في قافيته، فلكل غصن قافية تتحد في أجزائه أو شطوره مع اتفاق أجزاء الأغصان جميعاً في الوزن، والموشحة - بذلك - تتألف من مجموعتين من الأجزاء أو الشطور، مجموعة أجزاؤها المتقابلة في الأقفال المتعاقبة في الوزن والقافية، ومجموعة تتحد أجزاؤها في الوزن وحده دون القافية فإنها تتخالف فيها دائماً، وهما - بهذه الصورة - يشبهان الوشاح المذكور آنفاً أدق الشبه»[2].

وقد اشتهر هذا الفن بأنه صار «لوناً من ألوان النظم الخاص الذي شاع في الأندلس في القرن الثالث الهجري، ويتميز بقواعد خاصة في الأوزان والقوافي، وبخروج عن الوزن والشكل المعروفين. وله أشكال فنية أشهرها أن ينظم الشاعر بيتين يتفق آخر صدريهما على قافية كما يتفق آخر عجزيهما على قافية أخرى، ثم يتبعهما بثلاثة أبيات متفقة صدورها على قافية عجزيهما على مسار مطلع الموشحة. ثم ينظم خمسة أخرى على هذا النسق، وهكذا. ونوع آخر بأن ينظم الشاعر بيتاً متفق القافية في صدره وفي عجزه، ثم ثلاثة أسطر بقافية واحدة مخالفة للبيت، ثم شطرين على قافية البيت الأول، وهكذا إلى آخره»[3].

وبهذا كله نجد أنه قد تتعدد الأجزاء في الأقفال، وتكثر القوافي وتتنوع، وكذلك الحال بالنسبة للأغصان التي قد تتعدد فقراتها وتكثر، وبذلك تتركب الموشحات حسب بساطة وتعقيد الأغصان والأقفال فيها.

من هنا ، يأتي التساؤل الجوهري:

من أين جاء هذا الشكل للموشح؟ وهل هذا النوع الأدبي له سوابق في الشعر العربي في المشرق أم أنه ابتكار أندلسي لم يكن له سوابق؟!

لقد اختلف المؤرخون في معرفة نشأة الموشحات، وشغلت هذه

القضية بال كثير من النقاد القدماء والمحدثين، فهناك عدة آراء مختلفة تبحث عن أصل الموشحة:

1) **الرأي الأول: أنها إحياء لفن التسميط**: فهو رأي يقول بأن أصل الموشحة مشرقي، حيث يقول أحد أصحاب هذا الرأي: «وظلت القضية (نشوء الموشحات) تشغل بالي، وظللت أجمع لها المزيد من الشواهد من شتى المصادر والمراجع، إلى أن أضيئت القضية، واكتمل اقتناعي بها؛ فإذا نشوء الموشحات - فيما رأيت - يمت بسبب قوي إلى المشرق»[4].

ومما يدل على ذلك الرأي أننا نجد في الشعر العربي القديم تضمين بعض الأغنيات كما فعل بشار بن برد وأبو نواس وغيرهما؛ حيث إن «تضمين أبي نواس للأغنيات ليس مقصوراً على الخمريات وحدها، فبعض نماذجه وارد في غيرها. ومجموع تلك النماذج كبير...، وليس مقصوراً على عدة مواضع كما ذكر البلاغي القديم»[5].

وقد ارتبط الغناء وألحانه بالشراب في الشعر الخمري؛ حيث يقترن الغناء بالشراب في شتى الأزمنة والأمكنة. «فكم أولع الشاربون بالغناء مستمعين ليضاعفوا نشوتهم، كما أولعوا به شادين استجابة لتلك النشوة، أو تنفيساً عن انفعالاتها الجارفة التي ينم عليها قول قائلهم:

- سقوني وقالوا: لا تُغَنّ ولو سَقَوا   جبالَ حُنينَ ما سَقَوني لَغَنَّتِ

ومما يُسوّغ أيضاً تصور النشأة في كنف الشراب أن أكبر عدد من تضمين الأغنيات لشاعر واحد نجده في ديوان أبي نواس، وأنها هناك - وإن كان قليل منها في غير باب الخمريات - يرد فيها ذكر الخمر والسكر، فكأن أبا نواس الخمّير وأكبر شعراء الخمر - بناء على هذا

التصور - تناول هذا التقليد فبلغ به المدى، تناوله مع سابقيه على درب الخمريات فأكثر منه ونوّع بقدر ما أكثر من شعر الخمر ونوَّع حتى صار ظاهرة ملحوظة في شعره»(6).

وإذا كانت هذه هي حال الأغاني حظوةً ووفرةً فلا عجب أن تمتلئ بها الذاكرات فتغرى بتضمينها بغيةَ زيادة التأثير، نظراً لما تمتاز به الأغنية من براعة تعبيرية، ولما قد ترتبط به في ذاكرة الشاعر المضمن والمتلقي من لحن وملابسات أخرى محببة. ومن ذلك في شعر أبي نواس قوله في ختام قصيدة خمرية يتحدث فيها عن المغنية:

- كَمْ قد تغنَّت ولا لومَ يلمُّ بنا: «دَعْ عنكَ لومي فإنَّ اللَّومَ إغراءُ»

وقوله في ثنايا قصيدة:

- «فما ظبيةٌ ترعى مساقطَ بانة كسَا الواكفُ الغادي لها ورقاً نَضرا

- بأحسنَ منها منظراً زانَ مخبراً بل الظَّبي منها شَابَه الجيدَ والنَّحرا»

وهكذا إذا مضينا نتصفح الدواوين وكتب الأدب وسائر المصادر القديمة صادفنا نماذج هذا النوع من التضمين بشكل ملفت للانتباه في هذا المصدر أو ذاك.

من ناحية أخرى، إذا قارنا بين **الخرجة والأغنية المضمنة** فسنجد أن هناك مشابه مشتركة بينهما:

أولهما: أن الخرجة أساس الموشح، توضع أولاً ثم يبنى عليها سائره، أي تكون حاضرة في ذهن الوشاح قبل أن يبدأ نظم موشحه، تماماً مثل الأغنية التي تكون أساس المقطوعة الشعرية، كقول ابن مكانس في موشحه جاء في آخرها:

- وقينةٍ كالقونة أتلفَ عشقاً حالها
- فراسلتْ بقصةٍ وبذلتْ أموالها
- فمالَ نحو العصمةِ ولم يُجِبْ سؤالها

والمشبه الثاني: أن كلتيهما تسبقها كلمة غنَّى أو أنشد ذلك - والجدير بالذكر هنا أن لفظة «غنَّى» وما في معناها أشيع في شعر أبي نواس من غيرها.

والمشبه الثالث: يذكر ابن سناء الملك أن الخرجة كثيراً ما تجري على لسان الصِّبية والنساء والسكارى وغير العاقل، وهذا ما يوجد بوضوح في شعر بشار وأبي نواس والحمدوني.

والمشبه الرابع: أن ابن سناء الملك جعل الخرجة تاج الموشح، يبلغ بها درجة عالية من البراعة؛ وهي تحقق ذلك بشتى الطرق، كأن تكون حارة ذات شحنة عاطفية، أو أن تكون حادة في عبارتها حدة كحدة عبارة ابن الحجاج الجريء على التقاليد، أو أن تكون متجافية عن المباشرة إلى التعريض، شأنها في ذلك شأن الأغنيات المضمنة في الشعر.

ويمكننا الآن أن نرى من الخرجات ما هو على غرار ما رأينا من الأغنيات المضمنة في الشعر تلميحاً وتعريضاً، ولننظر إلى موشح الأعمى التطيلي الشهير الذي مقطعه الأخير:

- ما عَلَى مَنْ يلومْ لو تناهى عنِّي
- هل سوى حُبِّ ريمْ دينُه التَّجنِّي
- أنا فيه أهيمْ وهو بي يُغَنِّي

قد رأيتك عيانْ - ليس عليك ستدري - سيطول الزَّمان - وَستَنْسى ذِكْري.

وبذلك كله، فإن الاغنيات المضمنة - وإن تخلل بعضها نصوص أبي نواس - تجد أكثرها في خواتيم قصائده ومقطوعاته. وبذا تبدو الموشحات - توسطتها الخرجة أو ذيلتها - مُشّبهةً في كلتا الحالتين للشعر المتضمن للأغنيات.

وهناك طائفة أخرى من النقاد ترى - كذلك - أن هناك صلةً ما بين الموشحات وبين المسمطات أصل الموشحات، إذ يقول أحدهم: «وأكبر ثورة قامت بها الأندلس في تاريخها الأدبي هي التي وجهتها إلى التقاليد الموروثة في بناء القصيدة العربية. وقد ظهرت بوادرها في أواخر القرن الثالث، واستندت في جانب منها إلى المسمطات الغنائية التي كلف بها المحدثون في الشرق منذ القرن الثاني، واستوحت من هذه المسمطات فناً جديداً من فنون الشعر الدوري، هو فن التوشيح واستعانت على نشر هذا الفن الناشئ بالغناء والموسيقى، حتى غدا منافساً للقصيدة في تاريخ الغناء الأندلسي... وفي رأينا أن الموشحات الأندلسية انبثقت من المسمطات العربية الوافدة من الشرق، ثم مضت تتطور في نظام بنيتها حتى استوت في أنماطها المبتكرة في المشطر والمضفر والمزدوج»(7).

ونجد هذا الرأي عند المستشرق الألماني هارتمان وشوقي ضيف، بل يذهب إبراهيم أنيس إلى أن الموشحات من المسمطات.

2) الرأي الثاني: التأثر بتطور الموسيقى:

هذا الرأي يقول إن الموشحات اتخذت هذا الشكل تأثراً بتطور الموسيقى الذي حدث في الأندلس، ويربطون هذا التطور برحلة موسيقي شهير من تلاميذ إبراهيم بن إسحاق الموصلي هو زرياب المغني. وقد تحدث عن زرياب المؤلفون الأندلسيون، وذكروا أنه أضاف إلى العود وتراً خامساً. وينسبون إلى تطور الموسيقى الذي تم على يدي زرياب نظم الموشحات، ويشيرون إلى الصلة بين التوشيح والغناء الموسيقي،

ويصبح الدليل على ارتباطه بالموسيقى أنه قبل الخرجة يقال: غنّى، وغنّت وقول ابن بسام: «تشق لسماعها مصونات الجيب» دليل على السماع.

3) الرأس الثالث: التأثر بالأغنية الشعبية:

يقوم هذا الرأي على أساس أن الموشحات تأثرت بفن شعبي محلي في الأندلس هو الأغنية الشعبية، وأن هذا الفن بدأ تقليداً ومحاكاة لهذه الأغاني ثم استقل وأصبح يحتفظ بالخرجة العامية في فترة ما كإشارة إلى الأصل الذي نشأ فيه؛ إذ يقول ريبيرا: «إن شعر المقطعات (الموشحات والأزجال) العربي هو تقليد ومحاكاة لشعر مقطعات شعبي زُعم أنه كان موجوداً لدى سكان إسبانيا المسلمة»[8].

4) الرأي الرابع: التأثر بشعر أوروبي قديم:

إن هناك طائفة من المحدثين منهم: خوليان ريبيرا ومننديث بيدالي وجب وجرسيه جومس وعبدالعزيز الأهواني ومصطفى عوض الكريم يتصورون الموشحات تقليداً لأغانٍ أوروبية أو ترتيلات كنسية[9].

5) الرأي الخامس: التأثر بالشعر الفارسي: حيث يرى البعض أن الموشحات أتت من بغداد، وأن أصلها يلتمس في الرباعيات العربية الفارسية.

6) الرأي السادس: التأثر بالشعر العبري:

لقد حاول ميلياس فيليكروسا أن يجد علاقة ما بين الموشحة والزجل من ناحية والفن الشعري العبري المعروف بالبزمون والتسبيحات اللاتينية التي يرددها جمهور المصلين عقب كل فقرة من فقرات الترتيل الديني وهي في الغالب آيات من الكتاب المقدس.

أما القدماء كابن بسام والحجاري وابن دحية وابن سعيد وابن خاتمة وابن سناء الملك والصلاح الصفدي والسيوطي فيذهبون إلى أن الموشحات نوع أدبي ابتكرته الأندلس، وإن تضافرت أشتات من أقوال بعضهم على إثبات صلة ما بين الموشح وبين شعر الشرق.

من ناحية أخرى، فإنه هناك رأياً يقول بأن أشعار المشرق المتضمنة للأغنيات هي المصدر الذي استوحاه الرائد القبري. انبثق نوع الموشح منه، وتميز على يد الأندلسيين شيئاً فشيئاً. فإن كان الغرب شارك فيه بأوزان ولغة غير عربية فإن للشرق في الموشح الكثير، فأغنياته التي تضمنتها أشعاره كانت المنطلق الذي أورث الموشح لوازم عدة: سبق الخرجة بمادة التغني أو الإنشاد وما أشبههما وإجراءها على لسان الصبية والنسوة - سكارى وغير سكارى - أو على لسان غير العاقل وصبغة المرح في الخرجة.

ثم إن للشرق بنية الموشح ذات الدور والقفل المُقَفَّيْن. فالوشاحون - فيما نتصور - كانوا يسمعون في المجتمع الأندلسي أغاني شعبية ذات أدوار تخص المغنى، وقفل أو أقفال من نصيب البطانة أو الجماعة في الحفل أو العرس. ونمط تلك الأغاني الشعبية - في تصورنا - كان قد هاجر مع العرب من الشرق موطن القافية الصادحة الرنانة. والقافية - كما يذكر الدارسون - عارية العرب لدى شتى الأمم: القبط والعبريين والسريان والفرس. وكان نمط تلك الأغاني الشعبية في موطنه شبه الجزيرة العربي صنواً للمسمطات، يخالفها في كون القافية الثابتة المتكررة فيه متعددة وليست فذة كما هي في المسمطات. وكانت الجماعة تترنم به هنالك في أفراحها وأتراحها وفي شتى المناسبات. ولكنه ظل شفوياً؛ إذ لاذ الرجز والمسمط بحرم الكتابة، فظل يستخدم ولا يدون كما دون قدر من الرجز والمسمط.

وبذلك كله فلا داعي - فيما نرى - لتصور أصل غير عربي

للموشح، وما لنا نذهب إلى ترتيلات الكتاب المقدس ولدينا من القرآن الكريم نفسه الأمثلة التي تنم على وجود النظير العربي الذي كان لابد أن يحتذيه المعبرون جيلاً بعد جيل(9).

ولعلنا إذا رجعنا إلى أقدم النصوص التي تحدثت عن نشأة الموشحة لنرى طريقة الترجيح بين الآراء المتباينة فأول ما سيقابلنا هو كتاب «الذخيرة» لابن بسام؛ حيث ينسب إلى عبادة بن ماء السماء أبي بكر بداية نهج التوشيح التي بدأها أهل الأندلس وعرفوا طريقتها، ولكنها كانت غير مكتملة فلم تسمع بالأندلس إلا منه، ولكن أول من صنع أوزان هذه الموشحات واخترع طريقتها فينسبها إلى محمد بن محمود القبري الضرير، الذي كان يحاكي المسمط، فيجعل اللفظ العامي أو العجمي مركزاً «قفلاً» ويضع عليه أشطاراً، والمركز بذلك كان عند الوشاح الأول شطراً واحداً بالضبط كما كان المسمط، ولكن الحجاري صاحب كتاب «المسهب في غرائب المغرب» يذكر أن المخترع الأول للموشحة هو مقدم بن معافى القبري بدلاً من محمد بن محمود القبري عند ابن بسام، كما يذكر أن ابن عبدربه صاحب كتاب «العقد الفريد» ينسب إليه أيضاً أمر اختراع الموشحات، ثم ظهر يوسف بن هارون الرمادي فكان أول من أكثر الأقفال: ويسميه المراكيز، فاستمر على ذلك شعراء عصره: كمكرم بن سعيد وابني أبي الحسن، ثم نشأ عبادة بن ماء السماء هذا فأحدث التغيير، وذلك أنه اعتمد مواضع الوقف في الأغصان فيضمنها، كما اعتمد الرمادي مواضع الوقف في المراكز.

أما إذا جئنا إلى «الخرجة» وأهميتها في الموشحة فهي تعتبر أصل الموشحة لكل من كتب عن التوشيح من أهل الأندلس: كابن بسام والحجاري ولسان الدين بن الخطيب، ومن كتب عنه من أهل المشرق أيضاً: كابن سناء الملك، يسلمون جميعاً بأن التوشيح اختراع أندلسي

ولا يشيرون من قريب أو بعيد إلى انتقاله إليهم عن المشرق والتسميط الذي عرف في المشرق عرفه الأندلسيون أيضاً ونظموا فيه وهو الذي يسمى بالمخمسات أحياناً ولم يخلطوا بينه وبين الموشح. وقد نص ابن بسام وغيره على الارتباط بين هذا الفن وبين الموسيقى والغناء.

من هنا يمكننا القول: إن تطور الموشحة مرَّ بثلاث مراحل هي:

1) حين ننظر إلى تاريخ هذا الفن - منذ نشأته إلى آخر عصوره في الأندلس - نحس أنه بدأ بسيطاً قليل التعقيد، حيث تضمنت عناصر عربية أصيلة، وفي بنائها الفني تشابه كبير مع بناء المسمطات والمخمسات، كما أن «مؤلفي الموشحات - في هذه الفترة - هم أولاً وأخيراً شعراء عرب وهذه حقيقة لم ينكرها حتى المستشرقون المنادون بأن في الموشحات عناصر إسبانية محلية»[10]. وقد ارتبطت الموشحة في هذه المرحلة أيضاً بالأدب الشعبي والأغنية الشعبية وتأثرت به كثيراً ثم نحس أن هذا الفن انتقل إلى مرحلة جديدة بعد أن شاع في الأندلس وتجاوز مدينة «قرطبة» التي نشأ فيها إلى مدن أخرى وخاصة «إشبيلية»، وبذلك شغف به الشعراء الرسميون الذين يتقنون الشعر العربي فنظموا فيه وأكثروا.

2) ثم نأتي إلى المرحلة الثانية: حيث نجد أنه يرتبط بالموسيقى التي تؤديها الطبقة الوسطى ارتباطاً وثيقاً «الموسيقى الشعبية»، وهنا يكثر التعقيد وتزدحم القوافي وتتعدد الفقرات.

ويظل للموشحات ازدهارها، وتبلغ أوج هذا الازدهار في القرن الخامس الهجري في عهد ملوك الطوائف، ثم تضعف قليلاً حتى انتقلت إلى العصر الغرناطي.

3) ثم المرحلة الثالثة لتطور الموشحة، نراها تقترب من القصيدة العربية وتستخدم في الأغراض التي تُستخدم فيها القصائد، فتطول الفقرات،

وتقل القوافي، ويميل الوشاح إلى استخدام الأوزان الخليلية، وأهم ما يمثل هذه المرحلة الثالثة والأخيرة موشح لسان الدين بن الخطيب:

- جادكَ الغيثُ إذا الغيثُ هَمَى   يا زمانَ الوصْلِ بالأندلُسِ

وهذه الموشحة تأتي أطول بكثير مما هو معهود في الموشحات، فالموشح - كما نص على ذلك ابن سناء الملك - «لا يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات»[11]، أما موشحة «جادك الغيث» فتأتي في أحد عشر قفلاً وعشرة أبيات.

وفي هذه المرحلة استهوى فن التوشيح الصوفية، وظهرت الموشحة في باب الزهد، أو كما يسميها الفقهاء «المكفر»، ونظم فيها من المتصوفة أبو الحسن الششتري، وكذلك محيي الدين بن عربي وذلك في القرن السادس الهجري، كما انتقلت الموشحة في هذه الفترة إلى المشرق العربي الإسلامي فنظم فيها كثير من المشارقة.

الهوامش

1) ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، ت 711هـ): لسان العرب، تحقيق: أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1418هـ = 1997م، ج 15، ص 305، 306.

2) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات (الأندلس)، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص 146 - وانظر أيضاً: سيد غازي؛ في أصول التوشيح، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1979، ص 11.

3) المعجم المفصل في الأدب، إعداد: محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1413هـ = 1993م، ج 2، ص 838.

4) إبراهيم الدسوقي جاد الرب: نشوء الموشحات (رؤية جديدة)، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، القاهرة، 1997م، ص 10.

5) إبراهيم الدسوقي جاد الرب: المرجع السابق، ص 15.

6) إبراهيم الدسوقي جاد الرب: المرجع السابق، ص 28، 29.

7) سيد غازي: في أصول التوشيح، ص 10، 40، وانظر أيضاً: شوقي ضيف: المرجع السابق، ص 149، 150.

8) صمويل م. ستيرن: الموشح الأندلسي، ترجمة: عبدالحميد شيحة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 1411هـ = 1990م، ص 97، 104.

9) مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، بيروت، 1974، ص 107-110.

10) إبراهيم الدسوقي جاد الرب: نشوء المرشحات (رؤية جديدة)، ص 86، 87.

11) محمد زكريا عناني: الموشحات الأندلسية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 31، 1400هـ = 1980م، ص 22.

12) ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، دمشق، 1949، ص 30.



السخرية ومراتب المعنى

عبدالمجيد نوسي

0 - مقدمة:

تكتسي السخرية أهمية قصوى داخل الخطاب الأدبي على مستوى تشكلها أولاً بصفتها ظاهرة فنية تقوم على علائق لغوية وعلامات وأقوال لغوية مرتبطة بالكتابة بصفتها ممارسة نصية، وعلى مستوى إسهامها في إنتاج دلالة النص، ذلك أن السخرية يمكن أن تتمظهر خطابياً اعتماداً على كلمات مكررة أو أقوال أو إشارات، وتعد هذه العناصر وظيفية لأنها ترمي إلى توليد آثار دلالية تزاوج بين معنى ظاهر وبين معنى محايث يكون مرتبطاً بمقصدية الكاتب، وهذا المعنى الثاني الذي يقصد إليه الكاتب يسهم في تشكيل دلالة النص الأدبي.

نتعرض في هذه الدراسة للسخرية بصفتها مفهوماً إجرائياً يستند إلى نماذج وإجراءات للتحليل والوصف يمكن أن تسهم في تحليل ظاهرة السخرية بإبراز أشكال تمظهرها المتمثلة في القرائن والمؤشرات ووظائفها الدلالية والتداولية. كما نقدم بعض الأمثلة التحليلية لأنماط السخرية.

1 - السخرية: جذور المفهوم

يمكن أن نلاحظ أن مفهوم السخرية يجد جذوره في العصر اليوناني عند الفيلسوف سقراط، فهو الذي جسد السلوك الساخر،

حيث جعل منه المبدأ[1] الأساسي لتوليد الحقيقة في علاقته بمحاوريه بناء على طرح مجموعة من الأسئلة البسيطة التي يصطنع فيها السذاجة ويخفي في طياتها المعرفة. وإذا كانت هذه التقنية تولد الحقيقة من ديالكتيكية الحوار بين الطرفين، فإنها لا تخفي في حقيقة الأمر نوعاً من أثر الدلالة الساخر من المتلقي. إن هذه «السخرية السقراطية» ترتبط، تاريخياً، بالإرث الفلسفي أكثر من ارتباطها بالأدب وتتحدد، على مستوى عام، مثل نوع من الموقف الثقافي (Atitude intellectuelle) الخاص بفرد معين[2].

وقد سادت هذه الرؤية لعصور إلى حدود القرن التاسع عشر، حيث أعاد شليجل طرح مفهوم السخرية بإعطائها تحديداً أدبياً وفلسفياً داخل إطار الرومانسية الألمانية. على أن المرجعية الهيجلية كانت حاضرة في هذا التحديد، حيث استمرت الرؤية للسخرية بصفتها موقفاً لعقل[3] هو موقف الكاتب الذي يبدع الأثر الأدبي أكثر مما هي ظاهرة للبناء أو ظاهرة أسلوبية. ورغم هذه المرجعية، فإن شليجل أدخل في تحديد السخرية البعد الأدبي والفني، وأصبحت السخرية وسيلة يستند إليها الفن لتمثيل ذاته.

2 - السخرية: تحديد المفهوم

غير أن الدراسات البلاغية واللسانية ممثلة في الدراسات حول الصورة البلاغية ودراسات الشكلانيين الروس والتداوليات ودراسات علماء السخرية، ستحدد السخرية موضوعاً علمياً لها. وسيسمح البحث في بنيتها وآليات استعمالها ووظائفها بالبحث في علاقتها بمفاهيم أخرى تقارب ظاهرة السخرية والأثر الدلالي الساخر في النص الأدبي مثل مفهوم المحاكاة الساخرة والهجاء الانتقادي.

من بين الدراسات التي اهتمت بدراسة مفهوم السخرية في علاقته بالمفاهيم الأخرى التي تستعمل لوصف الخطاب الساخر، دراسة ليندا هيتشيون[4] التي تعد دراسة مقارنة تنطلق من السخرية الروائية. وتهدف في هذه الدراسة إلى تحقيق هدفين نظريين:

1 - تحديد بنية الصور: السخرية والمحاكاة الساخرة والهجاء الانتقادي.

2 - تحديد الاستراتيجية التي تستند إليها كل صورة في تحديد موضوع السخرية بالنسبة إليها والآليات التي توظفها للإشتغال ولإثارة اهتمام القارئ الذي يقوم بالتأويل.

تنطلق هيتشيون من تصور يقضي بأن السخرية والمحاكاة الساخرة تشكلان في حد ذاتهما فعلاً (Action) ينتهج استراتيجية تقوم على آليات الاشتغال وعلى العلامات التي تشير إلى تحقق السخرية، كما يسمح للقارئ اعتماداً على هذه الاستراتيجية أن يؤول المعنى الساخر وأن يقيم أبعاد المقصدية.

1-2 المحاكاة الساخرة

إن التمايزات الأساسية بين المفاهيم تتحدد أولاً على مستوى البنية التي تتحقق من خلالها كل ظاهرة، لذلك فإن ليندا هيتشيون تقف عند بنية كل مفهوم، وتحدد المحاكاة من هذا المنظور:

> «كل محاكاة ساخرة تعد، ضرورة، شكلاً أدبياً متطوراً. فالكاتب - والقارئ أيضاً - يقوم بنوع من التراكب البنيوي للنصوص، إدماج القديم داخل الجديد.
>
> إن المحاكاة الساخرة تصبح في حد ذاتها تركيباً نصياً مزدوجاً»[5].

تتحقق المحاكاة الساخرة - حسب هيتشيون - حالة حدوث حوار بين نصين، يقوم من خلاله الكاتب بالتركيب بين نصين أو بين نصوص، وذلك بدمج النص القديم داخل النص الجديد، مما يسمح بتحقيق نوع من التركيب النصي، وهي تلتقي في هذا التصور بالنسبة للتحديد مع عدد من الدراسات التي نظرت إلى المحاكاة الساخرة بصفتها مظهراً من الحوار الخارجي[6].

غير أن هذا النص يشير أيضاً إلى استراتيجية المحاكاة الساخرة ووظائفها، فإشارة النص إلى أن القارئ، مثل الكاتب أيضاً، يقوم بنوع من التركيب النصي، يدل على أن المحاكاة الساخرة تفترض، على المستوى الذي تصطلح عليه هيتشيون بالاستراتيجي[7]، تفاعل الكاتب من خلال مقصديته والقارئ استناداً إلى صيغ التزامه في القراءة والتأويل للدلالة التي تجد جذورها في مقصدية الكاتب. فالقارئ، في سياق المسار التأويلي، ملزم بتشييد الدلالة الساخرة اعتماداً على قدراته التي تتكون من القدرة اللسانية والثقافية والإيديولوجية. وتعد هذه الاستراتيجية مشتركة بالنسبة لكل هذه الصور: السخرية والمحاكاة الساخرة والهجاء الانتقادي. ويعد هذا العنصر النظري المتعلق بالاستراتيجية أساسياً بالنسبة لتحديد هيتشيون لأنه يدرج عنصراً حاسماً في قراءة وتأويل السخرية وهو عنصر الأطراف الفاعلة (الكاتب - المتلقي).

202 - السخرية

إذا كانت هذه الاستراتيجية مشتركة بالنسبة لهذه الصور، فإن الاختلاف بينها يكمن في بنيتها، فإذا كانت المحاكاة الساخرة تتحقق اعتماداً على التركيب النصي، فإن السخرية تتميز ببنية خاصة:

تشترك السخرية[8] مع المحاكاة الساخرة على مستوى البنية في اشتغالها على مستويين:

- المستوى الأول يكون سطحياً، يتحقق على مستوى الوحدة المعجمية أو الجملة أو المقطع المتميز بحضور السخرية.
- أما المستوى الثاني فيكون ضمنياً. ويعد هذا المستوى الدلالي الثاني أساسياً لأنه هو الذي يرتبط بمقصدية الكاتب المتحكمة في إنجاز مسار السخرية، لذلك فإن تشييد الدلالة الساخرة يعد رهيناً ومشروطاً بتأويل هذين المستويين.

على أن السخرية تختلف عن المحاكاة الساخرة في كون هذه الأخيرة تقوم على امتصاص النصوص السابقة على النص الجديد، وبذلك فهي تندرج، على مستوى عام، في مجال حوار النصوص، فهي تناصية. أما السخرية فهي ضمن - نصية (Intratextuelle) لأنها تتحقق على مستوى النص اعتماداً على المفارقة اللغوية[9] (Antiphrase) التي تتجلى على مستوى الوحدة المعجمية الوحيدة أو الجملة أو القول اللغوي. فالمفارقة اللغوية تعد عنصراً أساسياً في تحديد بنية السخرية، لأن السخرية ارتبطت دوماً في التحديد بعنصر المفارقة.

2-3. الهجاء الانتقادي:

إن مفهوم السخرية يستعمل أيضاً في علاقته بمفهوم الهجاء الانتقادي، غير أن الهجاء الانتقادي لا يتحقق على مستوى بنيته من منظور شكلي يقوم على نص أو نصوص أو من خلال تحديد المفارقة اللغوية ولكنه يتحدد خصوصاً من خلال موضوع السخرية[10] الذي يحدده لنفسه. فالموضوع يكون عاماً، وفي أغلب الأحيان يتميز بسمة أخلاقية. فالمقصدية في الهجاء الانتقادي تقوم على الازدراء والتجريح والسخرية من عيوب السلوك البشري بغاية الإصلاح، لذلك فإن هدف الهجاء هو العناصر الخارج - نصية وليست المعايير الأدبية أو الظواهر الفنية. وفي حالة استعمال الهجاء الانتقادي لبعض الآليات الأدبية

مثل الاعتماد على نص معين، فإن الموضوع المستهدف يكون دائماً أخلاقياً.

إن هذه التحديدات الأولية قد بينت بأن مفهوم السخرية يتميز على مستوى عام ببنية خاصة به تقوم أساساً على المفارقة اللغوية[11] على وجود مستويين، يكون الأول مباشراً ويكون الثاني ضمنياً، ويقتضي تشييد السخرية ببنية هذين المستويين. وهي بنية خاصة تميزه عن المحاكاة الساخرة التي تعد تركيباً نصياً والهجاء الانتقادي الذي يحدد موضوعاً له أهدافاً أخلاقية.

على أن التحديدات أبرزت أيضاً أهمية السخرية بالنسبة للعنصرين الآخرين: الهجاء الانتقادي والمحاكاة الساخرة، لأنهما يستندان إلى العنصر الأساسي في تحديدها وهو المفارقة اللغوية في الاشتغال لتوليد الأثر الساخر؛ فالمحاكاة الساخرة تلتجئ إلى آلية المفارقة لتحقيق مستويين دلاليين يكون الثاني فيهما ضمنياً ومقصوداً، وهو نفس الأمر بالنسبة للهجاء الانتقادي وإن كانت دلالته الساخرة الانتقادية لا تستدعي بناء مستويين دلاليين، لأن وظيفة الهجاء الانتقادي تتمثل في السخرية اللاذعة والتجريحية لموضوع أخلاقي مباشر.

لقد نظرت هذه التحديدات للسخرية بصفتها آلية بلاغية تتغير فيها الدلالة بين المستوى الأول والثاني، غير أن السخرية قد نوقشت وحللت من زوايا نظر متباينة تعددت بين المقاربة البلاغية واللسانية والتداولية والدلالية، وهي مقاربات أحدثت تغييرات أساسية على مستوى منطلقات تحليل السخرية، وهي:

1 - البنية التي تتحقق من خلالها السخرية على مستوى الخطاب.

2 - استراتيجيتها والآليات التي تستند إليها في الاشتغال.

لذلك سنقف عند أنواع المقاربات التي تناولت السخرية لإبراز النماذج التي قدمتها لوصف السخرية ولتحديد المفاهيم الإجرائية التي تعسف في تجليتها على مستوى نص أدبي معين.

3 - المقاربة البلاغية

لقد دأبت البلاغة القديمة على النظر إلى السخرية باعتبارها صورة من الصور الكلاسيكية، فالسخرية تحيل بدورها مثل الصور الأخرى على إمكانية الانتقال من دلالة كلمة إلى دلالة أخرى.

غير أن النظر إلى السخرية باعتبارها صورة داخل نظرية الصور البلاغية، يجعل السخرية على مستوى التحليل مفهوماً غير متميز بالإجرائية:

- فهي لا تستند إلى آليات واضحة تشتغل بواسطتها مثل المفارقة اللغوية أو التكرار أو المبالغة، حيث تقتصر على مفهوم عام هو المفارقة.
- كما أنها لا تشير إلى العناصر الفاعلة في تحقيق خطاب السخرية مثل مقصدية الكاتب والفعل التأويلي للقارئ، لذلك فإن دراسات أخرى داخل نفس المجال البلاغي قد جاءت لسد ثغرات التصور الكلاسيكي وتصور السخرية بصفتها صورة قائمة على نموذج محدد.

من هذه الدراسات، دراسة أوركيوني حول السخرية باعتبارها مجازاً. تنطلق في دراستها من تصور هو أن معالجة السخرية بصفتها مجازاً، تقتضي[12]:

1 - إعادة الاعتبار نظرياً لمفاهيم محددة مثل: المعيار والمقصدية والمرجع الخطابي، واعتبارها مفاهيم ملائمة.

2 - كما أن دراسة السخرية باعتبارها مجازاً تلزمنا بحصر المجال، وذلك بتناول السخرية اللغوية (Ironie verbale) التي تتمظهر من خلال اللغة والخطاب وإخراج السخرية المقامية من دائرة التحليل[13].

3 - إن السخرية ليست مثل باقي الصور البلاغية، فإذا كانت الاستعارة تعد صورة قابلة لأن تكون محققة من خلال أركان بنية مثل المستعار له والمستعار منه، فإن السخرية لا تحضر إلا من خلال مؤشرات تؤشر على الأثر الساخر، وهي أحياناً مؤشرات خافتة وغير ملحة.

إن هذه التحديدات الأولية التي انطلقت منها في دراستها، ستحدد تصورها للنموذج الوصفي الذي تقدمه للسخرية بصفتها صورة. فالمقصدية والمظهر اللغوي للسخرية والمظهر الدلالي - التداولي كلها عناصر ستحدد سمات النموذج النظري الذي تقترحه.

تحدد نموذجها من خلال محورين: الأول، تدرس فيه المجاز في ضوء السخرية، أي كيف يتحدد المجاز في ضوء السخرية التي تعتمد المفارقة والتناقض والتنافر فهي ترى أنه يجب أن تتوفر العناصر الأساسية التالية[14] للحديث عن السخرية بصفتها صورة.

1 - وجود دالّ واحد.

2 - يرتبط به مستويان.

3 - يكونان منظمين سلمياً وفق الصيغة التالية:

- يكون المعنى الأول حرفياً ومباشراً.

- أما المعنى الثاني فيكون مشتقاً وضمنياً.

ويعد تشييد المعنى الثاني أساسياً لتحقيق الصورة رغم صعوبة

تحليله، فهو جوهر الدلالة التي يقصد إليها القائل الذي ينجز القول، كما أنه يشكل المعنى الذي يكون القارئ ملزماً بتأويله.

وتفترض هذه البنية اشتغالاً خاصاً لكل كلمة أو قول أو مقطع أو نص يكون مستعملاً استعمالاً ساخراً. فالقول: يا له من حاكم عادل! إذا استعمل استعمالاً ساخراً، فإنه يمكن أن يؤول كالتالي:

- يحيل القول على معنى حرفي هو مدلول أول (مد 1) يتضمن دلالة تناسب تركيب القول المعجمي وهي دلالة إيجابية تسم الحاكم بالعدل.

- غير أنه إذا برزت عناصر متمثلة في علامات ومؤشرات تحول دون تحقق هذا المعنى الأول المباشر، فإن التأويل يكون ملزماً بتشييد المدلول التالي استناداً إلى آلية القلب الدلالي، فيصبح المعنى الإيجابي معنى حاملاً لدلالة التقويم السلبي، حيث يتضح أن القائل يهدف إلى قول: يا له من حاكم طاغية. ويعد المدلول الثاني (مد 2) أساسياً لأنه هو الذي يهدف إليه الكاتب الضمني الذي يوجد وراء القول أو الخطاب، كما أن الحفاظ على انسجام القول يقتضي تركيب وبلوغ المعنى المقصود.

لذلك فإن أوركيوني تعتبر أن تمييز هذه الصورة يفترض ضرورة التوصل إلى هدفين على مستوى التأويل:

1 - إدراك المستويين الدلاليين المشكلين لصورة السخرية.

2 - إمكانية تنظيمهما تراتبياً بدقة وذلك لتحديد المستوى المباشر والثاني الضمني استناداً إلى مؤشرات نصية وسياقية.

حين تقترح أوركيوني هذه العناصر النظرية لقراءة السخرية، تشير إلى مفاهيم يفترضها مفهوم السخرية باعتباره صورة، وهي مفاهيم[15]:

1 - المعيار: إن اشتغال الصورة القائم على معنيين: حرفي وضمني، يتضمن مفهوم المعيارية. فالقول بتحقيق «المعنى الحرفي»، يؤشر على قدرة لغوية معيارية مشتركة بين العناصر القائلة.

2 - مفهوم المقصدية.

إن قراءة الدلالة الساخرة ترتبط أساساً بالمقصدية الدالة عند القائل. فالسخرية لا يمكن أن تتحدد إلا بكونها تناقضاً بين ما يقوله القائل وبين ما يريد إبلاغه حقيقة، لذلك فإن المؤول لا يمكن أن يتسم نهجه باللامبالاة نحو ما يفترض أنه يمثل حقيقة المقصدية عند القائل. بناء على أهمية المقصدية الدالة في السخرية وفي تحققها، ترى أوركيوني أن تأويل نص ساخر يقوم على تشييد المقصدية التي تتحكم في تسنين النص وأن دلالة قول أو مقطع أو نص هي ما يستطيع المتلقي تشييده افتراضياً مرتكزاً في تأويله على عدد من المعطيات النصية التي توجد خارج النص وعلى قدراته المختلفة.

3 - قراءة السخرية.

إن السخرية باعتبارها صورة تبين مستويين دلاليين، يكون الأول متجلياً والثاني ضمنياً، تطرح أسئلة على مستوى القراءة والتأويل:

- لماذا لا يقف القارئ في قراءته الدلالية عند المستوى الأول ويعتبره منسجماً؟

إن ذلك يرجع لكون المستوى الأول من القراءة غير مقنع بناء على أن النص يتضمن قرائن تحول دون تحقق الدلالة التقريرية وتشتغل نصياً بمثابة عناصر تدفع بالقارئ إلى التماس دلالة أخرى تشيد من خلال الأولى، لكنها تكون مغادرة لها، هي الدلالة الساخرة التي يهدف الكاتب إلى إبلاغها. وتعد قراءتها أساسية، لذلك فإن قراءة المقطع أو النص الساخر تطرح مسألة المؤشرات. ما هي المؤشرات التي يعتمد

عليها القارئ في تجاوز الدلالة التقريرية والبحث في تشييد الدلالة الثانية المقصودة من طرف الكاتب؟

لقد قامت أوركيوني في اقتراحها لهذا النموذج، على شاكلة الذين بحثوا في السخرية؛ بتحديد مؤشرات أجملتها في:

1 - إشاريات المتن النصي اللفظي (cotexte)، وتتمثل في التعليقات الميتالغوية مثل قائل يقول: «أنا أسخر»، أو في عنصر من عناصر الترقيم: «المزدوجتان» مثلاً، أو في بعض الكلمات مثل: «طبعاً»، كما يعرف كل واحد... وهي عناصر مهمة منهجياً لدراسة آليات السخرية[16].

2 - أما العنصر الثاني فهو السياق (contexte)، ويضم بالنسبة لتحديدها عناصر متعددة[17]:

- عناصر المقام.

- أنواع الخطابات التي يتضمنها (المتكلم - خطاب الشخصيات).

- الطبيعة الخاصة لعوامل عملية القول، وتشمل:

* قدراتهم الثقافية والإيديولوجية.

* معارفهم حول العالم وحول محاوريهم الخطابيين.

* نماذج المحتمل بالنسبة إليهم وأنساق أفق الانتظار عندهم.

إن هذه العناصر التي اقترحتها أوركيوني على مستوى المحور الأول الذي نظرت فيه السخرية باعتبارها مجازاً وتمثلت في اقتراح نموذج لقراءة السخرية، قائم على تشييد المدلول الثاني الضمني من خلال المستوى الدلالي الأول بالاعتماد على آلية المفارقة وعلى تحديد مفاهيم مثل المعيار والمقصدية وقراءة السخرية والمؤشرات، إنما كانت تهدف من ورائها إلى تحديد نموذج يحتوي على كل المؤشرات الملائمة

ويصف الإجرائيات المتوالية التي تودي إلى وصف ما تصطلح عليه «بالدلالة الشاملة» للقول، وهي التي تقوم على مستويين دلاليين يكون الثاني فيهما جوهرياً.

أما المحور الثاني، فتنظر فيه في خصوصية المجاز الساخر (Trope ironique)، وتهدف إلى إبراز ما يخصصه في علاقته بأنواع الصور الأخرى، حيث لا تحصر رؤيتها في الخاصية الدلالية المتسمة بالقلب الدلالي بين المعنى المنطوق والضمني، والتي استأثرت باهتمام أغلب الدراسات حول السخرية[18]، وإنما اعتبرت أن السخرية تتميز بخاصية مزدوجة؛ فهي دلالية وتداولية.

1 - الخاصية الدلالية:

وهي خاصية تتحقق بموجب استناد السخرية عامة إلى آلية المفارقة اللغوية[19] التي تجعل العلاقة بين الدلالة المباشرة والدلالة المنزاحة علاقة قائمة على التقابل الدلالي. غير أن أوركيوني في معرض حديثها عن الخاصية الدلالية للسخرية تطرح أسئلة عميقة بالنسبة لتحديد هذه الدلالة المتقابلة ووصفها وهي تهم الصيغة التي يتم بها القلب الدلالي، حيث تتساءل ما إذا كان القلب يهم مقوماً دلالياً متمظراً (séméme) أو مقوماً واحداً أو مجموعة مقومات أو عنصراً إيحائياً فقط.

- هل يقف القلب الدلالي عند وحدة جزئية هي الكلمة أو يتجاوز ذلك إلى أقوال وإلى مقاطع تكون قائمة على التضاد ؟

إن هذه الأسئلة التي تطرحها أوركيوني تعد نظرياً ومنهجياً متميزة لأنها تفصح عن معوقات الوصف المتماسك لظاهرة السخرية في الخطاب الأدبي.

يمكن أن نلاحظ أن كل هذه العناصر في مجملها تعد إجرائية،

فالسخرية بصفتها ظاهرة فنية، يمكن أن تتجلى في نص أدبي من خلال وحدات جزئية مثل الكلمة أو شاملة مثل القول أو المقطع اللغوي. وتسهم الدلالات الضمنية لكل هذه العناصر في تحقيق أثر السخرية في هذه النصوص.

2 - الخاصية التداولية.

تحدد أوركيوني الخاصية التداولية للسخرية معتمدة على تصور هو أن السخرية تعد مجازاً يتسم بقيمة تكلمية محددة، ذلك أن السخرية تعني دائماً الاستهزاء والتنقيص والتقويم السلبي لفرد أو لشيء معين، لذلك فهي لا تتوقف عند توليد أثر المعنى الساخر كما يحيل إلى ذلك البعد الدلالي للسخرية، ولكنها تتضمن أيضاً التقويم الذي يقترن بحكم سلبي[20].

إن خاصية القيمة التكلمية تستلزم تحديد العوامل التي تسهم في اشتغال الخطاب الساخر، فهي ترتكز على ثلاثة عوامل: عاملان تتميز بهما الأشكال الخطابية الأخرى وهما المرسِل والمرسَل إليه.

- غير أن المجاز الساخر يشمل أيضاً عاملاً أساسياً في تحقيق السخرية هو العامل - الضحية، (Actant cible) الذي يكون هدفاً للاستهزاء التنقيصي الذي يقوم به العامل الساخر. إن أهمية القيمة التداولية للسخرية تجعل البعد التداولي عنصراً ضرورياً في التحديد النظري للمجاز الساخر مقارنة بالصور الأخرى. إن إدراج البعد التداولي في تحديد السخرية، يستلزم أن تكون المقومات الدلالية التي يتضمنها كل قول ساخر حاملة، إضافة إلى التنافر الدلالي، لخاصية التقويم، والتقويم هنا ينطوي على حكم. إن القول: يا له من حاكم عادل!، يحيل دلالياً، بعد القلب الدلالي، إلى دلالة سلبية تجعل محتوى القول: يا له من حاكم طاغية، لكن هذه الدلالة الثانية تتضمن أيضاً

تقويماً سلبياً قائماً على الاستهزاء والتنقيص والذم، فالسمة المدحية التي تحققها صفة «عادل»، تحقق على مستوى القلب حكماً قيمياً قدحياً، لذلك فإن كثيراً من الأقوال والمقاطع الساخرة تستند إلى المدح أو الصيغة اللعبية التي ترشح عبر المفارقة بالتوبيخ.

يتضح من خلال هذه العناصر النظرية أن أوركيوني قد حللت ظاهرة السخرية من منظور بلاغي، فقد نظرت للسخرية باعتبارها مجازاً، لكنها:

1 - لم تنظر إليها باعتبارها ظاهرة يمكن أن تتحقق على مستوى وحدة معجمية أو كلمة واحدة.

2 - ولكنها نظرت إليها باعتبارها ظاهرة يمكن أن تتحقق على مستوى القول أو المقطع.

3 - لذلك فإن تحديد السخرية بصفتها مفهوماً لم ينحصر في مفهوم القلب الدلالي الذي دأبت عليه الرؤية التقليدية للسخرية، ولكنه اتخذ على مستوى البناء النظري صفة النموذج القائم على عناصر محددة تتميز بشموليتها، وذلك لوصف ظاهرة السخرية اللغوية:

1 - بنية السخرية التي تتحقق بوجود دال ومدلولين، يكون الأول مباشراً، والثاني يكون ضمنياً ومشتقاً.

2 - إلزام المسار التأويلي بتشييد المستويين وفق تراتبية بناء على المؤشرات النصية والسياقية.

3 - تحديد المفاهيم التي تتضمنها السخرية بصفتها صورة مثل المعيار والمقصدية وقراءة الصورة.

4 - كما حددت أيضاً المؤشرات اللفظية والسياقية التي تسمح على المستوى التأويلي، بتشييد الدلالة الثانية الضمنية.

5 - كما حددت أيضاً، استناداً إلى الخاصية التداولية، الأركان الفاعلة في تحققها، وهي المقصدية والمتلقي إضافة إلى عنصر القائل الساخر.

إن أوركيوني بهذا التحديد تكون قد أسهمت في تجديد الاهتمام بالسخرية من منظور بلاغي يقوم على التحديد الإجرائي للمفهوم ولمكوناته وصهرها داخل نموذج شامل، بحيث تصبح قادرة على وصف الظاهرة على مستوى الخطاب.

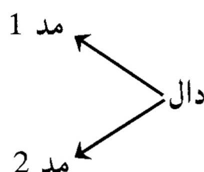
4 - المقاربة اللسانية

إذا كانت أوركيوني قد تناولت السخرية في أعمال سابقة من منظور بلاغي حديث، يهدف إلى تحليلها باعتبارها صورة تستند إلى نموذج وصفي متكامل من حيث البنية التي تتجلى وفقها ومن حيث الآليات التي تعتمدها، والعناصر الفاعلة في إنتاجها (الكاتب، المتلقي) فإنها قامت في عمل آخر بدراسة السخرية من منظور لساني)[21].

لقد بينت أن هدف الدراسة يكمن في تأسيس نوع من النحو، نحو الأقوال الساخرة، فهي تهدف، على منوال نحو اللغات الطبيعية، إلى بناء نحو للأقوال الساخرة، أي بناء مجموعة من القواعد التي يمكن أن تكون إجرائية نظرياً لتحليل ظاهرة السخرية على مستوى الخطاب. وقد تميزت دراستها بالإشارة إلى كل العناصر التي تدخل في تحديد نوع محدد من السخرية وهو السخرية اللغوية بناء على أن المقاربة تجد مرجعيتها فيما تقدمه اللسانيات من مفاهيم. وقد تمثلت هذه العناصر في تحديد مجموعة مكونات هي التي تكون النموذج اللساني لوصف السخرية:

1 - المكون اللساني: ويقوم على آلية أساسية ترجع إليها معظم الدراسات هي آلية المفارقة اللغوية (antiphrase) التي تسمح بتحقيق القلب الدلالي، ذلك أن القلب الدلالي الحاصل بالنسبة لقول ساخر، إنما ينتج أساساً عن آلية المفارقة اللغوية. إن مسار التسنين أو الكتابة ومسار القراءة والتأويل يتخذ سيرورة محددة ودقيقة:

أ - يتميز القول (أو الوحدة المعجمية) الذي يفترض أن يكون ساخراً باشتماله على دال واحد ومدلولين:



- يكون المدلول الأول حرفياً وظاهراً.

- أما المدلول الثاني، فيكون قصدياً وضمنياً.

ب - أما العنصر الثاني داخل المكون اللساني، فيتمثل في العلامة التي تلزم المؤول بضرورة القيام بالقلب أو التغيير للمعنى الحرفي، لأن المعنى الذي يكون أساساً ومرتبطاً بالمقصدية عند الكاتب هو المعنى الضمني، فهو الذي يرغب في إبلاغه للمتلقي ويكون مغايراً للأول، بل يحمل دلالة ساخرة.

يطرح هذا العنصر مشاكل أساسية تتعلق في معظمها بالتلقي، ذلك أن قراءة السخرية وتأويلها تثير مشكلة القدرات اللغوية والثقافية والإيديولوجية وخاصة شكل فعلها وتأثيرها في اشتغال السخرية بالنسبة للكاتب أولاً وصيغة تدخلها في قراءة السخرية بالنسبة

للمتلقي، فاستناد القول أو النص على علامات خاصة لتحقيق السخرية، يجعل القارئ ملزماً بالتوفر على قدرات لغوية وجمالية وثقافية وإيديولوجية ترتبط بالسياق من جهة في بعده الدلالي وبالمتن النصي في بعده اللغوي والجمالي.

2 - المكون التكلمي: ويقوم على استحضار العناصر الفاعلة في التواصل الساخر، بناء على أن السخرية على مستوى القول أو الخطاب، إضافة إلى القلب الدلالي، ترتكز أيضاً على التفاعل بين الكاتب الذي يتميز بمقصدية والمتلقي الذي يقوم ببناء هذه المقصدية. وتعد مقصدية الكاتب أساسية في تحقيق السخرية لأنها لا تحيل فقط إلى أثر المعنى الساخر الذي يدخل في علاقة تنافر مع المعنى الأول المباشر، ولكنها ترتبط بقيمة تداولية، بتقويم أو بحكم من طرف الكاتب، وهو تقويم يكون سلبياً وانتقادياً، بل يكون حاملاً لدلالة الذم نحو موضوع محدد للسخرية (objet) أو نحو موضوع - ضحية يستهدفه الساخر.

3 - مكون العوامل

يتمثل المكون الثالث في العوامل التي تسهم في تحقيق السخرية، وتميز أوركيوني على هذا المستوى بين ثلاثة عوامل:

- العامل الأول هو المتكلم الذي ينجز بناء على عناصر اللغة وآليات الأقوال الساخرة وعلامات تحقيقها «خطاباً ساخراً».

⟵ عا 1

- العامل الثاني هو المتلقي الذي يسهم في التواصل الساخر، وذلك بتأويل السخرية وقراءتها.

⟵ عا 2

- أما العامل الثالث الذي تحدده أوركيوني، فهو العامل المستهدف أو الضحية الذي يسخر منه العامل الأول، فهو يعد موضوع سخرية لمقصدية العامل الأول الساخرة.

⟵ عا 3

تتميز مقاربة أوركيوني للسخرية من منظور لساني بأهميتها لأنها تستثمر مفاهيم لسانية مثل الدال والمدلول والمكون التكملي لتحديد نموذج يصف ظاهرة السخرية على مستوى الخطاب. بارتكازه على هذه المفاهيم، يحدد هذا النموذج مفاهيم تتميز بإجرائيتها ووضوحها.

5 - المقاربة التداولية للسخرية

ومن بين زوايا النظر التي نوقشت من خلالها السخرية، المقاربة التداولية، وقد أنجزت هذا العمل ليندا هيتشيون[22]. تنطلق هيتشيون في دراستها من نقد التحليل الدلالي الخالص للسخرية. فهي تنتقد المقاربة الدلالية المحضة، لأن هذه المقاربة في استنادها إلى آلية المفارقة اللغوية، لا تفصح إلا عن البعد الدلالي وتقوم بطمس بعد آخر له أهميته في غنى ظاهرة السخرية. ويتضح هذا البعد في الأهمية الحاسمة التي لعنصري: المقصدية التي توجد وراء الخطاب وتتحكم في تسنينه والقراءة التشييدية التي يضطلع بها المتلقي، وهي أساسية لتركيب دلالة السخرية التي تكون حاضرة على مستوى الخطاب، لكنها غير واضحة بألفاظ مباشرة وملحة، لذلك فإن دور المتلقي يكمن في إعادة تركيبها.

إن هذه الملاحظة هي التي تسمح - حسب هيتشيون - بتصور السخرية من منظور تداولي. وتستند في تصورها إلى تحديد شارل

موريس الذي تتميز فيه التداوليات في علاقتها بالاتجاهات السيميوطيقية الأخرى، بالتركيز على «الأثر العملي للدلائل»[23]. ويقتضي هذا الاتجاه النظري، بالنسبة لتحليل السخرية، ضرورة الكشف عن شروط تحقق السخرية، لذلك فإن هيتشيون ذهبت إلى أن:

1 - أول عنصر تقتضيه القراءة التداولية للسخرية هو الاهتمام المزدوج بمقصدية الكاتب من جهة وبإسهام المتلقي من جهة أخرى، وهي عناصر أساسية للتأكيد أولاً على حضور السخرية على مستوى الخطاب، بمعنى أن تحقق السخرية على مستوى الخطاب، يفترض تفاعل العنصرين: الكاتب والمتلقي، وهذا يدل على أن التحليل في تمحيصه للنص الذي يفترض أنه يحمل دلالة ساخرة، يجب أن يتمحور حول المقصدية عند الكاتب التي تعد تقويمية، أي حاملة لحكم تقويمي يشي بالاستهزاء والتنقيص والقدح.

2 - إن طرح السخرية من منظور تداولي، يجعل هيتشيون تحدد وظيفتين للسخرية:

- وظيفة دلالية: تتمثل في القلب الدلالي الذي يحقق السخرية بواسطة دلالة متنافرة ومنزاحة، ذلك أن السخرية تعتمد صيغة لعبية سطحية تهدف إلى إخفاء دلالة ساخرة مشفوعة بالاستهزاء. فالسخرية من هذا المنظور تستند إلى المفارقة اللغوية، وتتحقق باعتبارها تراكباً لسياقين دلاليين:

- ما نقوله.

- وما نرغب في إبلاغه.

لنصبح أمام: دال واحد، يحيل إلى مدلولين.

- وظيفة تداولية: تتحدد الوظيفة التداولية للسخرية بناء على عنصر

أساسي هو التقويم، وهو تقويم تنقيصي. فعلاوة على التنافر الدلالي، يعتمد القول الساخر العبارات التمجيدية التي تحيل ضمنياً على السخرية المرة التنقيصية.

إن السخرية بناء على هذه الوظائف حسب هيتشيون، تقوم على تنافر بين الدلالات، لكنها تتضمن أيضاً حكماً تقويمياً، وهي بهذا تعد بنية قائمة على المفارقة اللغوية واستراتيجية تقويمية، تحيل على مقصدية الكاتب التي تفرض على المتلقي أن ينخرط على الفعل التأويلي للنص لقراءة حضور السخرية فيه.

3 - بعد تحديد السخرية في ضوء التفاعل بين طرفي التواصل، تعمد هيتشيون في معرض حديثها عن اشتغال السخرية المزدوج: التنافري والتقويمي، إلى البحث في علاقتها بالمحاكاة الساخرة والهجاء الانتقادي. وقد قاربت هذه الصور الثلاث اعتماداً على خصائصها البنيوية النصية(24):

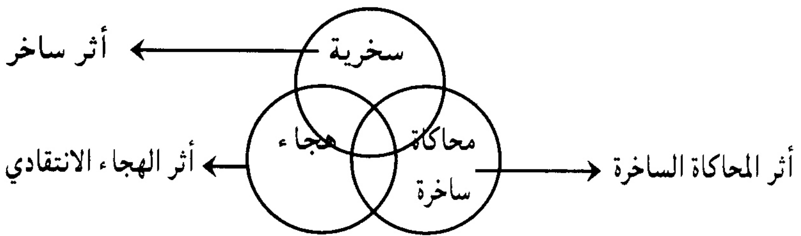
- فالسخرية استناداً إلى بنيتها الدلالية التنافرية تعد مجازاً لغوياً.

- أما المحاكاة الساخرة فلا تتحقق على مستوى قول أو مقطع نصي، ولكنها تتميز ببنية شكلية خاصة، فهي تركيب لنص سابق داخل نص جديد، فهي تحدد هدفاً لها النصوص أو المعايير والمواضعات الأدبية.

- أما الهجاء الانتقادي، فيتميز من المحاكاة الساخرة في الهدف الذي يحدده لنفسه، فالهجاء الانتقادي هو الشكل الأدبي الذي يهدف إلى إصلاح ثغرات السلوك البشري بالاستهزاء منها وبوضعها موضع سخرية، لذلك فإن أهدافه توجد خارج النص. وبناء على هذه التحديدات تميز هيتشيون بين العناصر الثلاثة. فهي تحدد السخرية اللغوية باعتبارها مجازاً لغوياً بناء على تنافرها الدلالي، وتميزها من المحاكاة الساخرة والهجاء الانتقادي وتعتبرهما نوعين استناداً إلى

بنيتهما.

4 - وسعياً إلى تحديد نموذج أكثر ملاءمة لمقاربة السخرية تداولياً، اعتمدت هيتشيون استناداً إلى اهتمام التداوليات «بالآثار الفعلية» التي تنجم عن التسنين، على مفهوم «الأثر»[25]، وهو يعد جواباً مهيمناً ومحققاً بواسطة النص، لكنه يقارب الشعور



الذي يحاول الكاتب إبلاغه للمتلقي، فهو رد فعل مقصود. ويمكن اعتماداً على هذا المفهوم، تحديد «الأثر» بالنسبة للسخرية.

إن السخرية - حسب هذا المفهوم - تتوفر على أثر ساخر، وهو أثر يتحقق داخل المعنى الذي يحمل دلالة نابية. ويعد هذا الأثر أساسياً لأن غيابه لا يسمح لنا بالحديث عن السخرية، وهو يتحقق من خلال التفاعل التداولي الذي يجمع بين مقصدية الكاتب وتأويل المتلقي الذي يقوم بتشييد التقابل الدلالي والتداولي.

- وعلى شاكلة السخرية، يتوفر الهجاء الانتقادي على أثر ساخر، لكنه يتسم بسلبية بالغة ويكون مؤشراً على الازدراء والاحتقار والاستهزاء القوي، وهي عناصر المقصدية التي يوجهها الكاتب إلى المتلقي. غير أن الهجاء الانتقادي رغم استناده إلى الاستهزاء، فهو يهدف إلى معالجة العيوب بالسخرية منها.

- ولا تخلو المحاكاة الساخرة أيضاً من أثر يكون موسوماً بدلالة

استهزائية على أن هذه العلاقة بين النص الدامج والمحاكي لا تكون دائماً علاقة سخرية واستهزاء، ولكنها يمكن أن تكون علاقة تبجيل واحترام.

5 - بعد تحديدها لمفهوم الأثر الساخر الذي يعد استجابة من طرف المتلقي للنص ولنظام التسنين فيه وللمقصدية، عمدت إلى مناقشة المفاهيم التي أصبحت واردة بعد إدراجها للوظيفة التداولية التقويمية عنصراً في تحديد السخرية ووصفها، وتتمثل في ثلاثة عناصر:

1 - تعقيدات مفهوم المقصدية.

2 - قدرات المتلقي.

3 - قطبية المتلقي التسخيرية.

يعد مفهوم المقصدية أساسياً في المقاربة التداولية للسخرية. وهو يطرح أولاً مسألة القائل أو الذات القائلة في عملية القول. كما أنه يفترض، على مستوى القراءة، أن يتم تركيب المقصدية الساخرة، لأن عدم الوقوف عندها يؤدي إلى تحييد النص وإفشال مشروع قراءته. إن عنصر المقصدية يقتضي الاهتمام بشكل مزدوج بتأويل القارئ للمقصدية وكذلك بالمقصدية التي تتحكم في الكتابة.

2 - إن قدرات القارئ تعد عنصراً أساسياً في تأويل السخرية والأنواع الأخرى، لذلك فإن القدرة في صيغتها العامة تستلزم توافر ثلاثة أنواع من القدرة:

- القدرة اللسانية: وهي أساسية لقراءة القول في دلالته المباشرة والضمنية.

- القدرة العامة: وتجسدها معرفته بالمعايير الأدبية والبلاغية والتقاليد الفنية والقيم الجمالية المميزة للغة والأدب، وهي أساسية بالنسبة

للقارئ لقراءة التنافر الدلالي والتقويم التداولي في السخرية.

- القدرة الإيديولوجية: وتستند إلى السياق الإبدالي الذي تؤثثه المعرفة المشتركة بين المتكلمين داخل مجتمع معين.

3 - إن القطبية التسخيرية المميزة للسخرية من منظور تداولي، تتضمن حضوراً مزدوجاً للكاتب الذي يرتبط بالكتابة وبالتسنين وبين القارئ الذي يدخل في علاقة تواطؤ ضمني من الكاتب بناء على إعادة تركيب وبناء المقصدية الموجهة للخطاب الساخر.

6 - وقد تعرضت لعنصر تحديد السخرية نصياً على مستوى مقاطع نصية وليس على مستوى جمل منفصلة، ورغم عسر التحديد النصي لظاهرة السخرية، فإن ذلك لا يعد صعب المنال، بل يصبح ممكناً بناء على معايير:

- تركيبية.
- دلالية.
- حكائية.

وهي عناصر تشكل بالنسبة للقارئ في حالة خرقها - مؤشرات تتيح له بناء الدلالة الساخرة والمقصدية التقويمية، كما تبرز أن السخرية ليس لها تحديد نهائي داخل اللغة، ولكنها تستمد دلالتها أساساً من عملية القول.

7 - وقد ناقشنا درجة وضوح السخرية. حيث تتفق مع كثير من الدراسات على أن السخرية العميقة هي التي تتحقق بواسطة عدد قليل من المؤشرات. فالسخرية التي تبلغ مدى الفعالية في تحقيق وظائفها الدلالية والتداولية هي السخرية التي تكون محققة بمؤشرات قليلة، ولكنها ناجحة في توليد الأثر الساخر، كما تبعد

السخرية عن الابتذال، لأن الاستناد إلى مؤشرات ملحة تبرز المقاطع الساخرة يمكن أن يؤدي إلى اغتيال الحس الساخر.

خاتمة:

تعرضنا في هذه الدراسة للسخرية بصفتها ظاهرة فنية تميز النص والخطاب الأدبيين من حيث البناء الفني ومستويات إنتاج الدلالة، فالنص الأدبي يمكن أن يحفل بإشارات تخلق ازدواجية دلالية بين معنى مباشر ومعنى ضمني. وقد انتهجنا في الدراسة مجموعة خطوات للإلمام بالقضايا التي تطرحها السخرية.

وقفنا في البداية عند المفاهيم التي استعملت للدلالة على أثر السخرية مثل المحاكاة الساخرة والهجاء الانتقادي حيث ميزنا بين كل مفهوم من حيث بنيته (صيغته الخطابية) واستراتيجيته في الاشتغال.

كما أبرزنا أن السخرية منذ تبلورها ظاهرة فنية، قد شكلت موضوعاً للبحث، ونوقشت من زوايا مختلفة تمثلت في وجهة النظر البلاغية التي حددت فيها السخرية بصفتها صورة أو المقاربة اللسانية التي رأت فيها فعلاً لغوياً أو المقاربة التداولية التي نظرت إليها بصفتها ظاهرة حوارية تستلزم مقصدية الكاتب وتأويل المتلقي. وأبرزنا كيف أن هذا التباين في الطرح أدى إلى تعدد في التحديدات للسخرية من حيث بنية تمظهرها وكذلك الاستراتيجية التي تستند إليها لتحقيق الدلالة الساخرة.

وقد تحصل من خلال المفاهيم والنماذج أن السخرية تحضر في النص من خلال مؤشرات وقرائن فقط وأن دور المتلقي يكمن في تشييدها لتصبح محققة.

الهوامش

1) MORIER (Henri) "Ironie" **In Dictionnaire de poétique et de rhétorique** P.U.F. 3éme édition, 1981, P. 597.

2) ALLEMAN (Beda). "De l'ironie en tant que princiqe littéraire" **In Poétique**, 36, 1978, P. 388.

3) Ibid, P. 386.

4) HUTÇHEON (Linda). "Ironie et parodie: stratégie et structure" **In poétique**, N° 36, 1978, PP. 467-477.

5) Ibid, P. 469.

6) JENNY (layrent), "la stratégie de la forme" **In poétique** N° 27, 1976. P. 227.

7) HUTCHEON (Linda). "Ironie et parodie: stratégie et structure" op, cit, P. 469.

كما أن دراسة هيتشيون تتضمن إشارة إلى وظائف المحاكاة الساخرة. فالصفة الموكولة للمحاكاة الساخرة بأنها تعد شكلاً أدبياً متطوراً، تشير إلى أن المحاكاة الساخرة تحدد هدفاً لها النصوص الأدبية أو بعض المعايير الأدبية أو التقاليد الفنية، غير أن وظيفتها لا تنحصر دوماً في القدح والتنقيص للنص الذي يشكل خلفية للنص الجديد، ولكن المحاكاة الساخرة بمفهومها المعاصر - باعتبارها تركيباً شكلياً من النصوص -:

1 - يمكن أن تنطوي وظيفتها على تبجيل المعايير الأدبية موضوع التحاور واحترامها.

2 - كما أنها من منظور آخر، إذا نجحت في التخلص من إسار النص - الخلفية الذي تدمجه، تصبح تركيباً دياليكتيكيا قادراً على الإسهام في تطور الأشكال الأدبية، ذلك أن التخلص من النص المحاور، يحقق تجاوز شكل هذا النص وخلق شكل جديد يتميز باستقلالية خصائصه وملامحه البنائية (تقدم مثالاً على ذلك المحاكاة الساخرة التي انصبت على حكايات الفروسية وأعطت نص دون كيشوت لسرفانتيس الذي أفضى إلى ميلاد جنس أدبي جديد هو الرواية، وتلتقي في هذا مع تصور الشكلانيين الروس حول وظيفة أدب المحاكاة الساخرة). انظر في هذا الجانب:

TOMACHE:VSKI (B) "Thématique" In Théorie de la littérature Seuil, 1965, P. 301.

8) HUTCHEON (Linda), "Ironie et parodie: stratégie et structure" P. 473.

9) HUTCHEON (Linda), "Ironie et parodie: Op. cit p. 140.

10) HUTCHEON (Linda), "Ironie et parodie: stratégie et structure" p. 470.

11) يكاد ينعقد إجماع الباحثين في مجال الخطاب الساخر على اعتبار المفارقة اللغوية (Antiphrase) آلية أساسية تستند إليها السخرية لتحقيق وظيفتها الساخرة القائمة على قول شيء والقصد إلى شيء آخر. انظر:

Orechioni (catherine kerbrat) "l'ironie comme trope" in poétique 41, 1980, P. 118.

12) Ibdid, P. 108-110.

13) السخرية المقامية (L'ironie situationnelle) هي التي تتحدد من خلال الوصف الحرفي لوضعية مرجعية تبدو مثيرة للسخرية، أي حاملة لنوع من التناقض الداخلي.
Ibid, p. 108.

14) Ibid, P. 110.

15) Ibid, P. 112.

16) في رواية: **اللجنة لصنع الله إبراهيم**، يستعمل السارد بعض الكلمات بصيغة قصدية مثل كلمة «التنويع» التي يضعها بين مزدوجتين، وتحيل على مدلول إيجابي يرتبط بتنويع الأنظمة والتنويع في أنواع السلع والبضائع من سجائر وأدوية ومياه معدنية، ويعد هذا المدلول وصفاً إيجابياً لعصر الانفتاح، غير أن صيغة تكرار هذه الكلمة وارتباطها بسياق يحيل على غزو الشركات العالمية السوق المصرية وتعاظم هيمنتها، تعد قرائن تحول دون الوقوف عند هذه الدلالة، مما يفرض على المتلقي قراءة ثانية تجعل صيغ المدح وسيلة إلى التأشير على دلالة تنقيصية تضع مرحلة الانفتاح في موضع التساول الساخر على المستوى الاقتصادي (هيمنة عادات الاستهلاك) والسياسي (مؤسسات الاستهلاك مثل البرلمان).

انظر: صنع الله إبراهيم. اللجنة، دار الكلمة للنشر، 1983.

17) يمكن أن نلاحظ أن الروائي هاني الراهب في رواية: ألف ليلة وليلتان، قد اعتمد على إدماج مجموعة من العناصر اللغوية: عالم ألف ليلة وليلة ص 137، روح الحريم، ص 36، قصص ألف ليلة وليلة،... التي ترمي إلى خلق علاقات ترابط بين خلفية الرواية السوسيوثقافية (المجتمع السوري خلال الحرب 1967) وسياق ألف ليلة وليلة الثقافي والاجتماعي، وهو ترابط لا يخلو من سخرية لاذعة من أفعال وممارسات الشخصيات الروائية.

انظر: **هاني الراهب. ألف ليلة وليلتان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، بيروت 1979.**

18) ركزت أغلب الدراسات أبحاثها حول ا لخاصية الدلالية التي يمثلها التنافر بين المعنى المباشر والمعنى الضمني.

19) في قصة: **الرجل الذي وجد البرتقالة** للقاص أحمد بوزفور، يتميز النص بالسخرية اللغوية القائمة على المفارقة والتنافر، إن مجاراة الشخصية المركزية أفكار الشرطة ورغبتهم في اعترافه، حيث يصبح سارداً ومسروداً - له مخاطباً نفسه: ماذا أقول؟ قل لهم إنك ساحر وفض القضية. ص 29، تعد آلية مولدة لسخرية تثير الضحك، لكنه ضحك مر يولد فنياً أثر الازدراء والاستهزاء من شخصية (رجال الشرطة) ومن أفعالها واضعاً إياها موضع تساؤل.

20) إذا وقفنا عند قصة: **ماذا يشرب الأطفال؟**، نلاحظ أن السخرية تتحقق فيها اعتماداً على الوصف المقامي، والآلية الأساسية هي قلب الوضعية، قلب من وضعية يصف فيها السارد الحوار بين الشخصيات، وهو حوار يتسم بالصراع حول مشكلة الأرض، إلى وضعية مغايرة يستقطب فيها الاهتمام فعل الطفل الذي تبول أمام الجميع وفسر على أنه نتيجة ....، وأصبح الحوار في هذه الوضعية الجديدة مبنياً على حدث.... الطفل وانتشار الآفة في القرية. وهكذا تم التستر على الخلافات والصراعات بافتعال وضعية جديدة، مما يولد سخرية مقامية لا تقف عند التنافر الدلالي ولكنها تحمل دلالة تداولية ترمي إلى تعرية علاقات الزيف الاجتماعية. ويندرج هذا التشييد للسخرية ضمن السخرية المقامية التي تقوم في بنيتها علي التنافر والتناقض بين عنصرين سياقيين.

أحمد بوزفور: ديوان السندباد، مرجع سابق، ص 120.

21) Orecchioni (cathernine kerbeat). “problémes de l’ironie” in MUECKE (D.C). “Analyses de ;]ironie” in Poétique, 36, 1978. PP. 478-482.

22) HUTCHEON (Linda). “Ironie, parodie, une approche pragmatique de l’ironic” op. cit. pp. 140-155.

23) Ibid, p. 141.

24) HUTCHEON (Linda). “Ironie, satire, parodie”, op. cit, p. 143.

25) Ibid p. 151.



روح غامضة
تسكن الكتاب

علي الشدوي

(1)

لنتخيل أحد الأشخاص منهمكاً في تأليف كتاب، هذا الشخص مشهور بحب العلماء ومخالطتهم لذلك اتجهت عنايته إلى التراجم لهم، هو وافد إلى مسجد العلم فيه مبذول للجميع، وأغلب العلماء وافدون إلى هذا المسجد كي يبذلوا معرفتهم لأن إخراج المعرفة من صدورهم هو الطريق الوحيد إلى امتلاكها الحقيقي لاسيما المعرفة الدينية، ولكي يكسب الوقت شرع في إيراد الأسماء من غير ترتيب زمني أو ألقبائي مع نتف من الأشعار وبعضاً من الكتب، أحياناً يكتفي بتعداد الأسماء من غير تعليق أو شرح، وأحياناً أخرى يترك فراغاً لسنة ميلاد أو وفاة على أمل أن يعود إلى ملء الفراغ في المستقبل القريب بعد أن يسأل ويتقصى.

على حين غرة يختطفه الموت فيتوقف العمل في الكتاب كما تتوقف الرياح في صورة، قبل موته لم يكن أحد قد اطلع على فكرة الكتاب ولم يضع له عنواناً محدداً، وبعد موته ستدور معركة بين الكتاب وبين مؤلفه، نهاية المعركة معروفة سلفاً فالخصمان غير متساويين في القوة، المؤلف ميت والكتاب حي وحتماً سيتغلب الحي على الميت وسيعلن أسم المؤلف على الملأ لا محالة.

قبل أن تغرينا هذه النتيجة ربما من المفيد أن أؤكد أن المسار قد يتغير، كان يمكن ألا يحيا الكتاب، أن يموت مثل مؤلفه، أن يهمل

فتأكله الأرضة مثلما أكل الدود مؤلفه، أن يقع في يد غير مسؤولة فتمزقه وفي أحسن الأحوال تتجاهله ولا تدير إليه بالاً، وأكثر من ذلك أن يبقى مخطوطاً في مكتبة ينتظر نسمة الحياة على يد أحد المحققين، قد يأتي ذلك المحقق وقد لا يأتي وحتى يأتي هذا سيبقي الكتاب - كالجثة - ميتاً لكنه موجود.

موت المؤلف افتراض مني قدمته على عجل فهناك افتراض أن المؤلف لم يمت بل عاد إلى بلاده ونسي مخطوطته، في هذه الحالة سيكون ما نسيه كما لو لم يكتب قط وهنا ستدور معركة من نوع آخر، معركة إثبات نسبة كتاب إلى مؤلفه، قارئ الكتاب سيسعى إلى معرفة مؤلفه وإن لم يجده مثبتاً على الغلاف سيعمد إلى مساعدة الكتاب الذي سيسارع إلى تزويد القارئ بخصائص أسلوبية تكشف المؤلف، إنها معركة سيكون الحسم فيها في متناول يد القارئ الحصيف أما الكتاب والمؤلف فهما يعرفان الحقيقة لكن لا أحد منهما يستطيع التصريح.

(2)

ما قلته إلى الآن ليس حكاية عن أحد الكتب الوهمية بل حكاية كتاب مجهول المؤلف انتقل من المدينة المنورة إلى مدينة بودابست[1]، كيف وصل إلى هناك؟ لا أحد يعلم لكن المحقق يقدم اقتراحاً معقولاً هو أنه وصل إلى هناك عن طريق يد تركية إبان الحكم العثماني لتلك النواحي.

في هذه المدينة أعني في مدينة بودابست مكث الكتاب زمناً طويلاً حتى اهتدى إليه أحد المحققين الذي خاض معركة إثبات نسب الكتاب إلى مؤلفه ورجح اسماً لكنه ترجيح غير كاف فآثر أن ينسبه إلى مؤلف مجهول على أمل أن تستجد معطيات تؤيد ما رجحه، لقد خاض المحقق معركة لكنها معركة بقيت من غير نقطة ختام.

عنوان الكتاب لم يضعه المؤلف بل وضعته مديرة القسم الشرقي من المكتبة، العنوان هو (تراجم أعيان المدينة في القرن الثاني عشر الهجري) سيلاحظ القارئ أن العنوان يشير إلى موضوع الكتاب (تراجم) وأنه ينص على فئة معينة من الناس (الأعيان) إضافة إلى أنه يحدد المكان (المدينة المنورة) والزمان (القرن الثاني عشر الهجري)، إذن العنوان يحدد مدار الكتاب أعني ما يسعى الكتاب إلى الاهتمام به موضوعاً ومكاناً وزماناً، فما يقرأ القارئ العنوان حتى يتقدم بفرضية حول انتظام معين يعتري تأليف الكتاب وهذا يعني حدوداً لتماسك الكتاب وشروطاً لقيامه.

(3)

كلمة (تراجم) تفتح أفق انتظار يختلف عن أفق الانتظار الذي تفتحه كلمة (تاريخ) أو كلمة (تفسير) والقارئ بفضل اطلاعه على كتب تراجم ككتابي «وفيات الأعيان» أو «فوات الوفيات» أو غيرهما سيعلم مسبقاً بما يحويه هذا الكتاب، أعني إهمال طفولة شخصيات المترجمة إلا فيما يتعلق بالإشارة إلى حفظ القرآن، وفي صباهم الإشارة إلى الشيوخ والإجازة ثم شذرات من الأقوال ومقطوعات مختارة من الشعر، إضافة إلى مجموعة من مؤلفاتهم وشروحهم وتهميشاتهم وأخيراً الترتيب الألفبائي الذي يضع الشخصيات في مكانها المناسب.

إذا كان ما قلته صحيحاً فإن عنوان هذا الكتاب يجعل القارئ يمارس نشاطاً ما قبل أن يقرأه، لقد جعله يفكر وهذا بفضل عادات التأليف المتبعة في تأليف كتب التراجم، عادات التأليف المتوارثة من جيل إلى جيل، هنا سيكون القارئ كالمؤلف تتحكم فيه عادات التأليف فإن تقرأ كتاباً في التراجم يعني أنك لا تستطيع أن تقوم بشيء سوى استحضار ما هو مألوف ومتعارف عليه ومن هنا تصبح القراءة شبيهة

بجدول الضرب، أعني الوصول إلى المطلوب من خلال إجابات معروفة ومألوفة يمكن حفظها.

من جهة أخرى تفتح كلمة الأعيان أفق انتظار آخر، أعني أفقاً اجتماعياً، الأعيان هم كبراء القوم وشرفاؤهم كالخليفة والملك والأمير والوالد والقائد والعالم وغيرهم حيث يستلهم مؤلفو كتب التراجم أحداثاً من حياة هؤلاء الأعيان فتنقلت هذه الأحداث من شرط الفناء بحيلة التسجيل والتدوين، ربما تكون أحداثاً مختلفة لكنها مع الزمن تصبح أحداثاً واقعية عن شخصيات تاريخية ولدت وعاشت ورحلت بعد أن «تميزت» عن غيرها فقدر لها أن تكتب كي تقرأ.

في مقابل أفق الانتظار الذي يفتحه عنوان هذا الكتاب لا تفتح نسبته إلى مؤلف مجهول أي أفق انتظار عند القارئ، المؤلف المعروف يفتح أفق انتظار يتعلق بالجنس فأبو الطيب المتنبي يفتح أفقاً يتعلق بالشعر، وبديع الزمان الهمذاني يفتح أفقاً يتعلق بالنثر، كما أن المؤلف المعروف يفتح أفق انتظار يتعلق بموضوع الكتاب، فالطبري يفتح أفق انتظار يتعلق بالتاريخ أو الدين، وسيبويه يفتح أفقاً يتعلق بالخصائص الأسلوبية، فالجاحظ يفتح أفق انتظار يتعلق بالاستطراد، والحريري يفتح أفقاً يتعلق بالسجع.

المؤلف الذي يفتح أفق انتظار عند القارئ هو المؤلف الذي ألف أكثر من كتاب واحد لذلك ينبغي «أن نميز المؤلف الذي لم يكتب إلا كتاباً واحداً عن الذي كتب مؤلفات عدة، في الحالة الأولى لا يفسح اسم الكاتب أي أفق انتظار، أما في الثانية فإنه يحيل إلى ما سبق أن عرف وفي هذه الفكرة يقول أحد الباحثين في السيرة الذاتية» ربما لا يصبح المرء مؤلفاً إلا ابتداء من كتابه الثاني، عندما يغدو الاسم الشخصي الذي يوجد على الغلاف العامل المشترك الذي يجمع على

الأقل نصين مختلفين ويعطي بالتالي فكرة شخص لا يمكن أن يرد إلى نص بعينه من هذه النصوص»[2].

(4)

فيما يتعلق بكتابنا يخلو الغلاف من اسم المؤلف الشخصي، إنه مؤلف مجهول، قد يكون له مؤلفات لكن القارئ لا يعرفها ومن ثم لن يفتح في ذهنه أي أفق انتظار وسيتعامل مع الكتاب على أنه المؤلف الأول لمؤلف ما، لقد حاول المحقق أن يتعرف هذا المؤلف المجهول فرجح أن يكون من الوافدين إلى المدينة المنورة، المجاورين لمسجدها النبوي ولأن هذا الترجيح لم يكن ممكناً في غياب معطيات أساسية فقد استشار المحقق كتاباً آخر، استشار كتاب «إيضاح المكنون» قلبه مراراً وتكراراً، وتوقف أكثر من مرة عند عدد من الأسماء واستقر عند عمر بن عبدالسلام الداغستاني إذ وجد له كتاباً قريباً من كتابنا، وبإخلاص حاول أن يلتقط إشارات مبثوثة لكنها لم تكن كافية فنسب الكتاب إلى مؤلف مجهول.

المؤلف المجهول يشير إلى القول بذات فاعلة وحيدة وقد أخبرنا أحد الباحثين في مفهوم المؤلف في الثقافة العربية أن من العادات الأدبية للتلونيين القول بهذه الذات الفاعلة من النادر أن تحمل الكتب توقيعاً وفكرة السرقة لا وجود لها وجميع المؤلفات من تأليف مؤلف واحد خارج الزمان مجهول الاسم[3].

أنا لن أحمل الأمر ما لا يحتمل أي أنني لن أنسب فكرة المؤلف المجهول إلى تصور ثقافي معين بل سأفهم الأمور ببساطة شديدة: كتاب لم يتعرف المحقق مؤلفه وفي انتظار التعرف سأقول إن نسبة كتاب إلى مؤلف مجهول يعني سحر حرية القراءة، يعني القراءة من غير نصرة

المؤلف أو حمايته، إعطاء القراء ما يحبون من غير أن يتهيبوا من ذكر نقص أو عيب أو خلل، يعني فضول الإنسان نحو الإنسان من غير تأثير مؤلف.

ليس من المحتمل أن أطنب في ذكر تفاصيل الكتاب، التفاصيل سأتركها لقارئ بإمكانه أن يغادر فراشه الوثير إلى أقرب مكتبة ليشتري الكتاب، ما يهمني هنا هو بعض الأفكار التي استوقفتني أثناء قراءة الكتاب، أفكار تبدأ بترجمة الشخصيات من غير ترتيب زمني أو ألفبائي ومخالفة كتب الأعيان حيث لا يورد إلا العلماء ويهمل ما عداهم، إضافة إلى أفكار أخرى تتعلق بذكر الأسر العلمية بدءاً من الجد فالأب والأخوة والأبناء والأحفاد والقوائم الشجرية لهذه الأسر والفراغات التي تركها لسنة ميلاد أو لمقطوعة شعرية وأخيراً تعداد الأسماء من غير تعليق أو شرح وسأشرع في هذه الأفكار الآن.

(5)

من المعروف أن كتب التراجم تخضع شخصياتها لسلطة الحروف الهجائية، في كتاب «أسد الغابة» يقدم على الخلفاء الراشدين وأعلام الصحابة وقادة جيوش الفتح صحابة لا يكادون يعرفون، بعض هؤلاء المقدمين كانوا ولاة لخلفاء أوردهم الكتاب فيما بعد.

إذن الثقل الشخصي في الحياة ليس مقياساً معتمداً في التقديم أو التأخير في كتب التراجم، أي أن رتبة الشخصية في كتاب تراجم لا علاقة لها بصولات الشخصية وجولاتها في الحياة بل لها علاقة بحروف اسمه، بالأصوات التي ننطقه بها، قد يحدث لبس ما في ترتيب الحروف أو نسبة الشخصية إلى أبيها، أو في الصورة التي ينطق بها الاسم فتقدم شخصية على أخرى لكن لا مجال للاستمرار في هذا التميز فسرعان ما يصحح، على أن سلطة الحروف الهجائية ليست سلطة مطلقة إذ يوجد شخصيات في هذه الحياة أقوى من المنهج المعتمد في

كتب التراجم، أقوى من سلطة الحروف، قوتهم مستمدة من «تميزهم» قد يكونون أنبياء ومرسلين أو ملوكاً أو صالحين وقد يكونون علماء وقد حدث مرات أن خرق هؤلاء سلطة الحروف الهجائية.

كتابنا لم تخضع شخصياته لسلطة الحروف الهجائية فأول شخصية هي: علي أفندي بن إبراهيم، والشخصية الثانية عشرة هي: أحمد أفندي بن عبدالله، والشخصية العشرون هي: إبراهيم بن أسعد، والشخصية الثانية هي: يوسف بن إبراهيم أما الشخصية الأخيرة في الكتاب فهي: مصطفى الشامي.

غير أننا لا ينبغي أن نطمئن إلى ما قلناه إذ إن عدم وجود سلطة الحروف الهجائية في هذا الكتاب لا يعني عدم وجود السلطة فالسلطة شر لابد منه في التأليف (المنهج)، لقد حلت سلطة القرابة والعائلة محل سلطة الحروف فعلي بن إبراهيم (الشخصية الأولى) أخو يوسف بن إبراهيم (الشخصية الثانية) ومحمد بن علي (الشخصية الثالثة) ابن علي بن إبراهيم (الشخصية الأولى) وعلي بن محمد (الشخصية الرابعة) ابن محمد بن علي (الشخصية الثالثة) ومصطفى بن يوسف (الشخصية الخامسة) ابن يوسف بن إبراهيم (الشخصية الثانية).

إذن يتضمن الكتاب قيوداً ليست واضحة للقارئ، قيوداً على القارئ أن يتتبعها بتؤدة وهدوء كي يجمع شخصية مع أخرى لاسيما أن المؤلف لا يوضح هذه القيود فهو لا يعلن عن صلة القرابة بين الشخصيات وأوكل المهمة إلى القارئ الذي سينشغل بأسباغ مفاهيم القرابة بين الشخصيات بدءاً من الجد فالأب فالأخوة فالأبناء فالأحفاد.

هكذا - إذن - التشتت العائلي وتباعد الأقارب الذي تفرضه سلطة الحروف الهجائية على الشخصيات في كتب التراجم يجري تلافيه في هذا الكتاب بلم شمل العائلة ووصل الأقارب، هنا ستكون كل شخصية متفردة لكنها في الوقت ذاته انعكاس لعائلتها، لأقاربها،

الشخصية في هذا الكتاب تحيل إلى عائلة ولدت فيها، عائلة صاغت أبناءها وكونتهم فالأخ يتتلمذ على يد أخيه والابن على يد أبيه والحفيد على يد جده وهكذا تتسامى العائلة على الفرد وعلى الزمن فالفرد في هذه العوائل مخطط أسسته العائلة كي تتناسخ عبره.

(6)

أغلب شخصيات الكتاب ترد منعوتة، النعوت تتوزع بين أفندي (أكثر من عشر شخصيات) والخطيب (أكثر من عشر شخصيات) والسيد (أكثر من خمس عشرة شخصية) والشيخ (أكثر من خمس وعشرين شخصية).

سيلاحظ القارئ أن هذه النعوت تشير إلى مرتبة اجتماعية أو دينية أو مواهب لغوية، ما يهمني هنا هو النعت (أفندي)، هذا النعت من النعوت التركية التي جاء بها الأتراك إلى البلاد العربية وهو يعطي معنى النعت (سيد) في اللغة العربية، إذا كان ذلك كذلك فلماذا وصف المؤلف بعض الشخصيات بأفندي بينما وصف شخصيات أخرى بالسيد؟

للإجابة عن هذا السؤال سأطلب عون بعض الكتب لاعتبارين أولهما هو أن الكتب عادة ما تتحدث عن كتب أخرى أو تلمح إليها وثانيهما هو إذا أراد القارئ أن يفهم مضمون كتاب فعليه أن يقرأ مضامين كتب أخرى، ما يلفت الانتباه في هذه الكتب هو أن الوصف بالأفندي يرتبط بالعمل في المؤسسة الرسمية فأغلب من وصف بالأفندية تقلّد وظائف موزعة بين الوعظ وتعليم مناسك الحج ومنصب الإفتاء والقضاء أي أن هذه الشخصيات الأفندية قد اضطلعت بدور نشر أفكار جعلوها صورة للأفكار النموذجية وحولوها إلى أوامر وإجراءات.

من ناحية أخرى أورد الكتاب ثلاث عشرة شخصية ولم يعرف بها أي أن المؤلف اكتفى بتعداد الأسماء من غير تعليق أو شرح، هنا افتراض أنه جمع الأسماء على أمل أن يعود إليها فيما بعد معلقاً وشارحاً، ولأن المؤلف لم يعد إلى هذه الأسماء فإن سؤالاً مهماً سيعرض هو كيف سيتعامل القارئ مع هذه الأسماء؟.

للإجابة عن هذا السؤال من المفيد أن نقول إن أول شخصية وردت في الكتاب من غير تعليق أو شرح تحمل الرقم الخامس والثمانين أي أن القارئ حينما يصل إلى هذه الشخصية يكون قد قرأ أربعاً وثمانين شخصية ومن ثم فقد تكون لديه فكرة عن كيفية تقديم الشخصية: الاسم، النسب، أسماء الشيوخ، أسماء المؤلفات والشروح، شذرات من الأقوال المنثورة، ومقطوعات شعرية إن كانت الشخصية تقرض الشعر.

هذه الفكرة التي كونها القارئ ستعينه على التعامل مع هذه الأسماء، القارئ بفضل اطلاعه على ما سبق سيعرف أن هذه الأسماء غير المترجم لها هي أسماء شخصيات وجدت في المدينة المنورة، وأنها أسماء علماء وبالتأكيد سيكونون علماء دين ألفوا كتباً وهمّشوا وشرحوا أخرى وبهذا سيملأ القارئ الفراغ الذي تركه المؤلف وفي هذه الحالة سيحدق القارئ في الفراغ الذي تركه المؤلف كأنه يحدق في صفحات مكتوبة في ذاكرته.

يوجد فراغات أخرى تركها المؤلف، فراغات تتعلق بسنة ولادة أو مقطوعة شعرية وفي هذه الفراغات سيحدق القارئ ملياً، سيعمل فكره، سيعود إلى الوراء، إلى الصفحات السابقة، إلى سيرة الشخصية ربما يعثر على إشارة ما.

في بعض الصفحات قام المحقق بملء الفراغ حيث أورد بعض المقطوعات الشعرية في الهامش على أنها المقطوعات التي أراد أن يثبتها المؤلف الذي يورد مناسبتها، وفي أحياناً أخرى يتركها بيضاء أو

يضع نقاطاً تشير إلى أن المؤلف لم يورد الشعر وفي هذه الحالة ربما تحول القارئ إلى شاعر كي يملأ الفراغ الشعري وربما يعرض ويعتبر ذلك من قبيل الألغاز التي إذا حلت فسدت.

هناك حالة واحدة في الكتاب وردت الترجمة من غير اسم الشخصية، سرد حياة بلا اسم وقد تعامل معها المحقق كما يتعامل مع الشخصيات المسماة حيث أعطاها رقماً تسلسلياً (رقم 74) لقد انشغل وتلهف إلى معرفة ما لم يتمكن من معرفته، شخص غير مسمى لكنه أديب ماهر وشاعر مفلق ولد في الحادي عشر من شهر جمادى، قرأ على بعض الشخصيات المسماة في الكتاب، إن هذا الحشد من الصفات (أديب، ماهر، شاعر، مفلق) تشير إلى شخص واقعي والاسم غير موجود في صدر الترجمة سيتكون في ذهن القارئ عن طريق تراكم هذه الصفات وسيقترح القارئ لهذه الشخصية اسماً اعتباطياً يملأ به ذلك الفراغ.

المثير للدهشة هوأن هذه الشخصية غير المسماة من الشخصيات النادرة التي ترجم لها المؤلف وهي حية، لقد أشار إلى أنها مازالت حية وحدد مكان عملها لكن كتابه قلب الأمور رأساً على عقب فمن مات أورد اسمه ومن هو حي لم يذكر اسمه وفي الحالتين فنيت أجسادهم أما الأسماء التي ولدت في الظل فستعود إلى الظل.

(7)

أغلب شخصيات الكتاب وافدة إلى المدينة المنورة أي أن ترجمات أبناء المدينة قليلة، ملاحظة يقدمها محقق الكتاب وهو محق في ذلك فالكتاب حوى شخصيات وافدة من فاس والسند وداغستان عاشوا وماتوا في المدينة المنورة، بحثوا عن السكينة فلم يجدوها إلا في المدينة المنورة، المدينة التي تشبه الخير حينما يشع من تلقاء نفسه، المدينة التي ما رآها أحد مرة واحدة ورغب في الخروج منها.

المدينة المنورة من المدن التي يتذكرها الزائر دائماً، مدينة طيبة لها مزية البقاء في الذاكرة فهي لا تكشف عن ماضيها العظيم بل تحمله مكتوباً في مقابرها وجبالها وفي كل شبر فيها لذلك فلها سرها الذي لا يعرفه إلا هي، أعني سر قوامه أنها مدينة تعرف الرحيل إليها لكنها لا تعرف الخروج منها، من يصل إلى المدينة المنورة يعرف أن العودة ليست غير ممكنة لكنها قد تكون مستحيلة، ربما كان هذا فيما سبق، قبل أن تعرف الحدود السياسية أما الآن فإن عودة الزائر إلى بلده عودة متخمة بالشوق إلى مدينة لم يعرف لها مثيلاً.

إذا كان ذلك كذلك فشخصيات هذا الكتاب معذورة مرتين: الأولى هي أن في إمكانهم أن يمكثوا في المدينة المنورة، والثانية هي أن المدينة المنورة لا تعرف متعتها إلا عندما يمكث فيها أحد فهي مدينة مكونة من الاستثناءات أعني أنها تحب الغريب وترحب به، تطويه وتحتويه لكنها تنفي الخبث، من حسن حظ هذه الشخصيات أنها قدمت إلي المدينة المنورة واستوطنتها وفي مقابرها خيم عليهم الهدوء والسلام.

وأنا أكاد أختم هذه التأملات حدث مفاجأة، لقد كشف أحد الباحثين السر[4] أي أنه عرف مؤلف الكتاب لكنه قبل أن يتلفظ بالسر أخذ على محقق الكتاب ترجيحه الداغستاني مؤلفاً للكتاب لأن مضمون كتابه وترتيبه يباينان ما في كتابنا فكتاب الداغستاني مقسم إلى أربعة أبواب في حين أن كتابنا يخلو منها.

إذن الاختلاف في المنهجية والذي يميل إليه هذا الباحث هو أن مؤلف الكتاب هو أبو محمد المقدسي أو محمد المقدسي من علماء القرن الثاني عشر الهجري، لماذا (أو) هذه؟ هل تعني التخيير أو الإباحة؟ إن كانت تعني الإباحة فذلك يعني صدق النسبة إلى أحدهما، وإن كانت تعني التخيير فللقارئ أن يختار وصدق النسبة يعتمد على

اختياره، لكن في الحالتين مازال يوجد لدينا روح غامضة تسكن القلوب.

حل لغز مؤلف الكتاب أقل تأثيراً من نسبته إلى مؤلف مجهول ذلك أن نسبة الكتاب إلى مؤلف مجهول يعني شيئاً آسراً، ومثيراً، ومعرفة هذا المجهول يفسد اللغز ويبتذله.

الهوامش

1) تراجم أعيان المدينة المنورة في القرن (12) الهجري، المؤلف مجهول، حققه وعلق عليه الدكتور محمد التونجي، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1404هـ - 1984م.

2) نقلاً عن عبدالفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1985، ص 8.

3) نفسه، ص 8.

4) معجم ما ألف عن المدينة المنورة قديماً وحديثاً، عبدالرزاق الصاعدي، المكتبة العصرية الذهبية، الطبعة الأولى 1417هـ - 1996م ص 48.

